DIE DARSTELLUNGEN DES TROISCHEN SAGENKREISES AUF...

Friedrich Schlie



DIE DARSTELLUNGEN

DES

TROISCHEN SAGENKREISES.

AUF

ETRUSKISCHEN ASCHENKISTEN

beschrieben und nach den poetischen Quellen untersucht

von

Dr. Friedrich Schlie.

Mit einem Vorworte von H. Brunn.

Stuttgart.

Verlag von Ebner & Seubert.

1868.

Schnellpressendruck von Aug. Wörner, vorm. J. G. Sprandel, in Stuttgart.

Meinem verehrten Lehrer

Heinrich Brunn

und

meinem väterlichen Freunde

Eduard Hesse

in herzlicher Liebe und Dankbarkeit.

Vorwort.

Die Reliefs der etruskischen Aschenkisten, welche allerdings auf hohen Kunstwerth keinen Anspruch zu machen vermögen, aber hinsichtlich des Inhalts ihrer Darstellungen sich wohl den Spiegeln an die Seite stellen dürfen, waren bisher noch nie einer umfassenden systematischen Untersuchung unterzogen worden. Um von den ganz unzuverlässigen Publicationen des vorigen Jahrhunderts bei Gori und Dempster zu schweigen, hatte sich Micali auf die Mittheilung einzelner Proben, Inghirami in den Monumenti etruschi auf eine Auswahl der Volterraner, in dem Museo Chiusino auf einen Theil der Chiusiner Sarcophage beschränkt. Eine nähere Bekanntschaft mit den an den Hauptfundorten noch vorhandenen Denkmälern musste aber bei mir bald die Ueberzeugung erwecken, dass positive und sichere Ergebnisse für die archäologische Wissenschaft sich erst auf Grundlage einer möglichst erschöpfenden Sammlung des Materials feststellen lassen würden, indem es nur auf diesem Wege möglich wird, die besondere Methode der Interpretation, wie sie durch die Eigenart dieser Denkmäler bedingt ist, hinlänglich zu begründen. Aus diesem Grunde unternahm ich es in den letzten Jahren meines römischen Aufenthaltes, im Auftrage und auf Kosten des Instituts für archäologische Correspondenz eine solche Sammlung zu veranstalten. Die Territorien von Perugia, Chiusi und Volterra nebst Florenz wurden sorgfältig erforscht und alles zugängliche Material theils mit den früheren Publicationen verglichen, zum grössten Theil aber von jüngeren Künstlern neu gezeichnet und von mir unter dem künstlerischen Beistande Bartolomeo Bartoccini's einer genauen Revision unterzogen. Auch manche kleinere Sammlungen ausserhalb Italiens, wie z. B. in Paris, Mannheim, Berlin, konnten von mir persönlich benutzt werden. So gelang es in einem Zeitraume von zwei Jahren eine Sammlung von mehr als tausend genau revidirten Zeichnungen zusammen zu bringen: eine Sammlung die wenigstens annähernd vollständig genannt werden darf, um so mehr, als das anderwärts noch zerstreute Material voraussichtlich fast nur Wiederholungen bekannter Motive darbieten wird.

So wünschenswerth nun eine vollständige Publication des so gesammelten Materials für die Wissenschaft bleiben wird, so legten doch die bedeutenden Mittel, welche dieselbe in Anspruch nehmen würde, zunächst eine Beschränkung auf; und es wurde daher von der Centraldirection des Instituts beschlossen, dass zuerst die auf den troischen Cyclus bezüglichen Darstellungen als diejenigen, welche vor den andern der Forschung sichere

Resultate zu gewähren versprachen, in möglichster Vollständigkeit veröffentlicht werden sollten. Gegen zweihundert Reliefs werden auf etwa hundert Tafeln in einem Bande vereinigt werden, der ein für sich bestehendes Werk bildet, eben so wohl aber, sofern sich die Mittel für eine Fortsetzung finden, als erster Band einer vollständigen Sammlung der etruskischen Aschenkisten betrachtet werden darf. Die Arbeiten an demselben sind jetzt so weit vorgeschritten, dass seine Publication im Laufe des nächsten Jahres sicher bevorsteht.

Bei der Herausgabe glaubte ich mich im Allgemeinen den Grundsätzen anschliessen zu müssen, die z. B. bei der Bearbeitung des Corpus inscriptionum latinarum maassgebend geworden sind. Es ist die erste Aufgabe derartiger Quellenwerke, das monumentale Material kritisch zu sichten und dadurch eine sichere Grundlage für weitere Forschungen und Untersuchungen im Einzelnen darzubieten, während diese selbst geeigneter in gesonderten Arbeiten unternommen werden. Es ist deshalb meine Absicht, im Text ausser den nothwendigen Bemerkungen über Herkunft u. s. w. nur eine knappe Beschreibung und in der Erklärung des Einzelnen nur ungefähr die sichern Resultate früherer Forschungen zu geben.

Dennoch konnte es mir nicht entgehen, dass auch für Abfassung dieses kurzen Textes eine gründlichere Durcharbeitung des Stoffes zum Behuf einer schärferen Erklärung des Einzelnen, so wie der Erforschung des Verhältnisses dieser Kunstdarstellungen zu ihren poetischen Quellen, für die ich kaum Zeit gefunden haben würde, vom grössten Vortheil sein musste; und es war mir daher sehr erwünscht, dass der erste meiner Münchener Zuhörer, der sich eingehender mit Archäologie zu beschäftigen begonnen hatte, Herr Friedrich Schlie aus Mecklenburg, Neigung zeigte, sich dieser Aufgabe zu unterziehen. Seine Arbeit liegt jetzt vollendet vor und es kommt mir nicht zu, dem Urtheil des Lesers über dieselbe vorzugreifen. Nur über ihr äusseres Verhältniss zu meiner bevorstehenden Publication werde ich noch einige Worte hinzufügen dürfen. Indem sie überall der Erklärung die genaue Beschreibung der Monumente vorausschickt, kann sie für diejenigen, denen der Bilderatlas nicht jeden Augenblick zugänglich ist, die Stelle eines Catalogs vertreten, der für wissenschaftliche Untersuchungen gewiss in vielen Fällen die nöthige Auskunft ertheilen wird. Aber auch neben dem Atlas wird sie ihren selbständigen Werth behaupten, indem der Text desselben fortwährend auf die ausführlichen Untersuchungen Schlie's Bezug nehmen und zurückweisen wird. — So wird sie hoffentlich als Vorläufer und Ergänzung des grösseren Werkes willkommen sein!

H. Brunn.

Vorrede des Verfassers.

Der vorstehenden Einleitung meines verehrten Lehrers habe ich nur noch weniges über den Gang der wissenschaftlichen Untersuchung dieser Denkmäler hinzuzufügen.

Zunächst handelte es sich um eine nach den Regeln der Archäologie abgefasste Beschreibung dieser Aschenkisten, eine Beschreibung, welche dem den Brunn'schen Atlas entbehrenden Leser die Anschauung soviel als möglich ersetzen sollte; sodann um eine Interpretation auf Grund der erhaltenen litterarischen Traditionen und mit Berücksichtigung anderer Gattungen von einschlägigen Monumenten; und endlich und vorzugsweise da, wo die Möglichkeit gegeben war, um eine Zurückführung auf ihre besonderen poetischen Quellen. Bezüglich dieses letzteren Punktes bin ich in der Aufstellung der leitenden Gesichtspunkte dem bekannten Welcker'schen Grundsatze gefolgt, dass die bildende Kunst es mit der Reproduction des inneren Gehaltes in dem (durch diese oder jene Gattung der Poesie und diesen oder jenen Dichter so oder so gestalteten) Mythus zu thun habe (Kleine Schriften III, 348). Aus diesem unzweifelhaft richtigen Satze ergiebt sich nämlich, dass nur dann von einer Zurückführung auf eine bestimmte poetische Gattung und auf einen bestimmten Dichter die Rede sein kann, wenn weniger äussere Merkmale als vielmehr gewisse, nur dieser einen poetischen Gattung zukommende wesentliche Merkmale und gewisse, nur bei einem Dichter gefundene geistige Grundzüge in der Individualisirung seiner Charaktere, sowie in der Ordnung seiner poetischen Composition zugleich auch in dem betreffenden Kunstwerke deutlich erkennbar sind. In Hinsicht auf diesen letzteren Punkt glaube ich nun sowohl zu verschiedenen Berichtigungen, als auch zu einigen neuen nicht uninteressanten Resultaten durch die Heranziehung der römischen Tragödienreste gelangt zu sein, auf welche ich besonders durch Brunn

aufmerksam gemacht wurde; und es sollte mich freuen, wenn ich somit ein Scherflein zur Sicherung der Methode der Zurückführung von Monumenten auf ihre poetischen Quellen und zur Verwirklichung des von Overbeck in der Einleitung zu seiner Heroengallerie S. XV ausgesprochenen Wunsches beigetragen hätte.

München, den 10. October 1867.

Friedrich Schlie.

INHALT.

I. KREIS dER KYPRIEN.

II. KREIS DER ILIAS.

III. KREIS DER AETHIOPIS.

IV. KREIS DER KLEINEN ILIAS UND ILIUPERSIS.

V. KREIS DER ORESTEIA.

KREIS DER ODYSSEIA.

I. KREIS DER KYPRIEN.

CAPITEL I.

Die Wiedererkennung des Paris.

Während die ersten Scenen aus den berühmten Kyprien des Stasinos, der Liebeskampf und die Hochzeit des Peleus und der Thetis sowie das Urtheil des Paris, in einigen Gattungen der Monumente und besonders auf Vasenbildern überaus zahlreich dargestellt sind, finden wir sie auf den etruskischen Aschenkisten gar nicht vertreten. Dagegen ist die ihnen folgende Scene, die Wiedererkennung und Wiederaufnahme des Alexandros ins troische Königshaus, durch eine grosse und glänzende Gruppe in der Reihe dieser letzteren Denkmäler repräsentirt. Wie denn überhaupt jenes Stasinische Gedicht, welches bekanntlich vor allen anderen Epen die einflussreichste Quelle für die nachfolgende Poesie und Kunst gewesen, dem entsprechend auch unter den zum troischen Sagenkreise gehörenden etruskischen Aschenkisten die bei weitem grösste Zahl in seinen Bereich zieht.

Die Gruppe, welche die Wiedererkennung des Paris darstellt, umfasst auf den zur Publication bestimmten Tafeln vierunddreissig Nummern, von denen dreissig nach Volterra, drei nach Chiusi und eine nach Perugia gehören. Ausser diesen liegt noch eine kleinere Zahl in Zeichnungen und Beschreibungen vor, die in die Tafeln nicht aufgenommen wurden, weil sie theils fast genaue Repliken anderer, theils so beschädigt sind, dass ihre Aufnahme durchaus keinen Gewinn für die Interpretation versprechen konnte. Der Vollständigkeit wegen werden sie im Texte kurz beschrieben werden und zwar hier, wie in allen folgenden Capiteln, immer als A, B, C u. s. w. im Anschluss an die Hauptnummer, der sie am meisten verwandt sind.

Wir beginnen mit der zahlreichen Volterraner Classe, in welcher wir je nach der Gruppenbildung vier Abtheilungen unterscheiden. Von diesen

umfasst die erste elf, die zweite elf, die dritte sechs, die vierte zwei Aschenkisten.

Nr. 1 (Volterra: Museum Nr. 234). Auf diesem ersten Relief der ersten Abtheilung sehen wir eine Gruppe von vier Personen und als Localbezeichnung einen einfachen niedrigen Altar in die Mitte der Bildfläche gestellt. Ein fast ganz nackter, nur mit einer phrygischen Mütze und mit einem von der l. Schulter über den Rücken bis auf den r. Schenkel fallendem Gewande bedeckter Jüngling ist in grosser Eile von der r. R. [1]) her an den Altar geflohen; den Kopf nach dieser Richtung zurückwendend, kniet er mit dem r. Beine bereits auf dem Altare, während er in der Rechten, wie die andern Aschenkisten beweisen, ein hier nicht mehr sichtbares Schwert und in der Linken einen über die l. Schulter zurückgebogenen Palmzweig hält. Auf der r. R. sehen wir einen auf die gewöhnliche etruskische Art (d. h. mit einem bis über die Kniee reichenden gegürteten Aermelchiton und einer über die Schultern geworfenen, vorne durch einen Knopf zusammengehaltenen Chlamys) bekleideten Mann, in der Rechten ein Schwert, in der Linken einen Schild und den Blick auf den Flüchtling am Altare heftend: — in seiner gegen diesen gerichteten Bewegung einen plötzlichen Halt machen und gleichsam etwas erschreckt zurücktreten: ein Motiv, welches auf den folgenden Sarkophagen theilweise noch deutlicher hervortritt. Links steht dem Flüchtling zunächst, den wir gleich Paris nennen wollen, eine fast ganz nackte weibliche Figur, den Blick nach der l. R. gewendet, ein Diadem auf dem Haupte, eine Torques um den Hals [2]) und mit dem l. bis ans Haupt erhobenen Arm ein Gewand haltend, welches über den Rücken fällt, während der herabhängende r. Arm einen Zipfel desselben gefasst hält, um damit den r. Schenkel und die Scham zu bedecken. Sie tritt schützend zwischen den Paris und einen zweiten von der l. R. heranstürmenden Verfolger, welcher, in der Rechten ein auf ersteren gezücktes Schwert, in der Linken dagegen eine Schwertscheide haltend, und über dem l. Arm zugleich ein in zwei langen Zipfeln herabhängendes Gewand tragend, im Uebrigen gänzlich unbekleidet ist.

Nr. 2 (Vatican: Mus. Greg. etr. I, 95, 4). Paris und seine beiden Verfolger wie vorher; nur zieht der auf der r. R. eben erst das Schwert, während der entsprechende l. statt der Schwertscheide einen Schild trägt. Ausserdem ist zwischen letzterem und dem Paris die schützende weibliche Figur ausgelassen. Dagegen ist die Composition auf beiden Seiten am Ende durch eine Figur erweitert, r. durch einen stehenden alten bärtigen Mann mit langer Unter- und Obergewandung, einer phrygischen Mütze auf dem Haupte und einem kurzen Stabe in der Linken, l. durch einen ganz nackten, nur mit der Chlamys bekleideten jungen Krieger,

---

[1]) r. — rechte, l. — linke, R. — Reliefseite, vom Beschauer aus. — [2]) Dieses Halsband, in seiner Form der gallischen Torques meist noch mehr, als in diesem ersten Beispiele entsprechend, kehrt auf etruskischen Aschenkisten unzählige Male wieder, und da es allen möglichen Frauen ohne Unterschied gegeben wird, ist es unnöthig, in den Beschreibungen seiner in jedem einzelnen Falle zu gedenken.

welcher, der mittleren Gruppe fast den Rücken zukehrend, jedoch den Kopf nach ihr umwendend, mit beiden Händen einen auf einer Erhöhung stehenden Schild anscheinend erheben will: ein allgemeiner Typus, welcher auch in anderen Darstellungen dieser Classe von Monumenten vorkommt.

Nr. 3 (Volterra: Museum Nr. 223). Die vier analogen Figuren fast ganz so wie auf Nr. 1; dazu auf der r. R. der alte bärtige Mann wie auf Nr. 2. Der Abkürzung wegen wollen wir ihn gleich Priamus nennen.

Nr. 3 A (ebendas. im Fenster des zweiten Saales). Ein Bruchstück von drei Figuren. Paris wie in Nr. 3. Seine Beschützerin: ein Strophion unter der Brust, ein Diadem auf dem Haupte, sonst ähnlich wie in Nr. 4 und Nr. 5. Der Angreifer links wie in Nr. 1.

Nr. 3 B (ebendas. 431). Dieselbe Composition wie Nr. 3. Nur der Krieger r. zwischen Paris und Priamus wie in Nr. 4 und 5.

Nr. 3 C (Florenz: Museum Nr. 446 [321]). Dieselbe Composition wie die vorige. Zwischen der Beschützerin und dem Angreifer der l. R. ein Helm am Boden.

Nr. 4 (Volterra: Museum Nr. 231). Aehnlich wie Nr. 3, einige Verstümmelungen abgerechnet. Die schützende weibliche Figur sieht hier den Paris an. Der erstaunt zurücktretende Verfolger der r. R. setzt seinen Schild auf einen Stein, welcher vor den Füssen des alten Priamus befindlich ist, und legt die r., das gezückte Schwert haltende Hand auf den oberen Rand des Schildes, ohne dass seine sonstige Stellung von der in den vorigen Reliefs wesentlich verschieden wäre. Priamus streckt hinter ihm den r. Arm aus, indem er Staunen über Paris ausdrückt.

Nr. 5 (ebendas. 225). Aehnlich wie Nr. 4. Am Ende der l. R. hinter dem heranstürmenden Krieger, welcher hier ohne Schild ist, aber in der l. wie auf Nr. 1 eine Schwertscheide hält, eine Thür.

Nr. 6 (Antella [bei Florenz?]: *in Peruzzi's Besitz.* Nach einer Ruspi'schen Zeichnung des Berliner Apparats, von Brunn nicht gesehen). Dieses Relief hat in den Motiven der fünf Figuren am meisten Aehnlichkeit mit Nr. 3. Der Altar besteht aus drei Stufen vor einer auf zwei korinthischen Säulen ruhenden Aedicula mit einem dreiseitigen Giebelfelde, in welchem drei Vasen sichtbar sind. Der Verfolger auf der r. R. ist bärtig und trägt eine phrygische Mütze; er kommt von hinten hervor; auch ist das Motiv des Zurückweichens weniger bemerkbar. Das Schwert zieht er so ungeschickt aus der Scheide, dass es aussieht, als wolle er es in seine l. Seite stossen. Priamus ist ohne Kopfbedeckung und hält mit beiden Händen einen scepterartigen Stab.

Nr. 7 (Volterra: Museum Nr. 240). Es unterscheidet sich nur dadurch von Nr. 3, dass mit Ausnahme des Paris sämmtliche Figuren völlig bekleidet sind. Die weibliche Figur, welche hier mit einem nach hinten zurückfallenden Schleier geschmückt ist, trägt ein langes gegürtetes Untergewand und darüber einen Ueberwurf um die Lenden.

Nr. 8 (ebendas. 407). Statt des Verfolgers der l. R. finden wir den in Nr. 2 beschriebenen Krieger am Ende dieser Seite in derselben halb

abgewendeten Stellung wie dort. Paris aber hält hier den Palmzweig in der Rechten, und in der Linken einen Zipfel seines chlamysartigen Gewandes. Der heranschreitende Priamus stützt seine Rechte auf einen Stab. Sonst alles wie in Nr. 6.

Nr. 9 (ebendas. im Fenster des ersten Saales). Der obere Theil des Reliefs ist sehr verstümmelt. Es unterscheidet sich dadurch von Nr. 8, dass der bekannte Verfolger auf der l. R. seinen Platz zwischen der schützenden weiblichen Figur und dem ausser in Nr. 8 auch in Nr. 2 vorhandenen halb abgewendeten Krieger wieder einnimmt, und dass Paris das Schwert wieder in der Rechten und den Palmzweig in der Linken führt, so wie dass Priamus den r. Arm ebenso ausstreckt wie in Nr. 4 und Nr. 5. Nicht die Rechte, sondern die Linke stützt er hier auf einen Stab.

Nr. 10 (Volterra: tomba Inghirami). Hier kommt r. ein ans Ende des Reliefs gerückter Begleiter des Priamus hinzu, welcher hinter ihm stehend den Greis am l. Arme zurückzuhalten scheint. Auf der l. R. dagegen befindet sich nur die schützende weibliche Figur und der angreifende, hier ganz bekleidete Krieger. Die Köpfe, der des Paris ausgenommen, sind zerstört.

Nr. 11 (Volterra: Museum Nr. 237; Gori Mus. etr. III, 18). Wir finden hier alle bisher bekannten Figuren, sieben an der Zahl, beisammen: in der Mitte den Schutz suchenden Paris (neben dem Altar auf der l. R. eine stehende Vase am Boden); dem Paris zunächst r. den zurückweichenden Verfolger, und zwischen diesem und dem Priamus eine den Greis begleitende Figur, welche ihn am r. Arme hält; l. neben dem Paris die schützende weibliche Figur, dann den anstürmenden Verfolger, und am Ende das Motiv eines etruskisch bekleideten Kriegers, welcher die Rechte auf einen am Boden stehenden Schild legt und mit der Linken zum Zeichen des Erstaunens das in der Scheide steckende Schwert in die Höhe hält.

Nr. 12 (ebendas. 401). Mit dieser Nummer beginnen wir die zweite Abtheilung, in welcher zuerst geflügelte Figuren vorkommen. Das Motiv des fliehenden Paris ist von dem der ersten Abtheilung nicht wesentlich verschieden; nur fehlt ihm in Nr. 12 und auch in den NN. 17, 18, 19, 22 u. 23 die phrygische Kopfbedeckung. Die schützende, fast ganz nackte weibliche Figur, welche geflügelt ist, packt mit ihrer Rechten seine wahrscheinlich den Griff eines ruinirten Schwertes haltende Rechte und zieht ihn mit aller Kraft auf den schützenden Altar. Es ist mehr Bewegung und Schönheit in ihr als in der analogen Figur der vorhergehenden Abtheilung; im Uebrigen aber zeigt sich in Stellung und Gewandung kein bedeutender Unterschied. Am Ende der l. R. wie auf den früheren Reliefs der wild anstürmende, fast ganz nackte Krieger, in der Rechten das gezückte Schwert, in der Linken die Scheide; auf der r. R. der in sehr lebhafter Bewegung zurückweichende, etwas mehr bekleidete, auf dieser Darstellung aber sehr verstümmelte zweite Verfolger des Paris, zum Zeichen der höchsten Ueberraschung die r. Hand gegen Paris hin erhebend.

Nr. 13 (ebendas. 228; Jahn arch. Beitr. T. 13, 1). Dieses schöne, leider aber sehr zerstörte Relief zeigt dieselben Figuren und weicht be-

züglich der einzelnen Motive nur in der geflügelten Frauengestalt auf Nr. 12 ab, indem letztere in einer von der l. zur r. R. gehenden Bewegung auf den Paris zuzueilen scheint. Zu bemerken ist sodann noch eine zwischen dem Paris und seinem Verfolger auf der r. R. befindliche ionische Säule mit einem omphalosartigen Aufsatze auf dem Abakus. (Cf. über die sepulcrale Bedeutung dieser ionischen Säule Welcker, griech. Trag. II, p. 473, Anm. 11; Jahn, archäol. Beitr. p. 342, Anm. 43 und p. 113, Anm. 66).

Nr. 14 (ebendas. 235; Gori Mus. etr. I, 174, 2). Paris und seine beiden Verfolger sowie die weitere Andeutung des Locals durch die ionische Säule erscheinen hier ähnlich wie in Nr. 13. Stellung und Gewandung der wie in Nr. 12 mit einem Flügel versehenen Beschützerin des Paris aber stimmen mit der in der ersten Abtheilung gegebenen Darstellung überein. Als weiterer Zusatz erscheint sodann am Ende der r. R. ein geflügelter, auf etruskischen Reliefs ausserordentlich beliebter weiblicher Dämon mit entblösster Brust, einem bis an die Kniee gehenden Unterkleide und einem darüber liegenden und bis an die Hüften reichenden Gewandstücke, welches zugleich mit dem Unterkleide durch einen Gurt gehalten wird. [1]) Ueber der Brust ist ein Kreuzband sichtbar, welches, wie es anderwärts ein Schmuck sein soll, hier zur Haltung des Untergewandes dient. [2]) Ihre Arme sind mit langen, von der übrigen Gewandung ganz losgelösten Aermeln bekleidet. [3]) Dieser Dämon, der hier auch ein Diadem trägt, legt seine r. Hand auf die l. Schulter des eilig zurückweichenden Verfolgers, der wie erschreckt seine r. Hand ans Haupt emporgehoben, und hält mit der an eine Art von Postament gelehnten Linken eine flammende Fackel zur Erde.

Nr. 15 (Volterra: tomba Inghirami). Ist Nr. 14 sehr ähnlich. Der Verfolger des Paris auf der r. R. hebt zum Zeichen des Erstaunens seine r. Hand empor, erscheint aber mehr überrascht als erschreckt und sieht aus, als ob er den Flüchtling erkenne. Auch thut er auf diesem Relief eigentlich nicht wie ein Verfolger des Paris. Der weibliche Dämon am Ende der r. R. aber ist ungeflügelt und hält eine verstümmelte Fackel über der l. Schulter. Kein Postament zum Anlehnen wie auf Nr. 14.

Nr. 16 (Florenz: Uffizj Nr. 409). Hier sehen wir nur eine halbe Composition, denn der auf den Altar geflüchtete Paris befindet sich ganz am Ende der r. R. und sieht sich daher vergeblich nach den von dieser Richtung herkommen sollenden Verfolgern um. Die ihm zunächst stehende geflügelte weibliche Figur hält mit der Linken eine brennende Fackel in die Höhe und sieht von Paris weg auf zwei behelmte, fast ganz nackte Krieger, von denen der nächste mit Schild und Schwert heranstürmt, der

---

[1]) Jahn, arch. Beitr. p. 347, Anm. 62; p. 393, Anm 33. — [2]) Jahn, l. c. p. 346, Anm. 60. – [3]) Solche Aermel finden sich sehr häufig an den Frauengestalten auf den etruskischen Aschenkisten und sind meistens auch da anzunehmen, wo in der Sculptur nur zwei Armringe, am Oberarm und an der Handwurzel, angegeben sind, während der Arm selbst sich nur durch Bemalung als bekleidet darstellte.

am Ende befindliche aber seinen Schild vor die Füsse gesetzt hat, ihn mit beiden Händen hält und verwundert auf den Flüchtling schaut.

Nr. 17 (nach Gori Mus. etr. III, t. 9, 1, von Brunn nicht gesehen). Interessanter als das vorige ist dieses gut erhaltene Relief. Paris, in der Mitte des Bildes auf dem Altar, in der Linken die Palme, in der Rechten das gezückte Schwert, geschützt von der doppelt, am Haupte und am Rücken, geflügelten, völlig bekleideten Frauengestalt, welche ihre Linke auf seine l. Schulter, ihre Rechte an seinen r. Arm gelegt hat: — schaut erstaunt auf einen bärtigen, mit phrygischer Mütze und ziemlich langer Gewandung bekleideten Mann mit einem Kreuzbande über der Brust, welcher ruhig auf der r. R. ihm zunächst steht, den r. Arm gegen Paris hin in die Höhe hebt und anscheinend ein gebietendes Wort spricht, so dass der anstürmende Verfolger der l. R. dadurch zurückgehalten zu werden scheint, Paris selber aber wie ermattet und überwältigt das Schwert senkt, und ein am Ende der r. R. hinter diesem alten Manne, dem Priamus, befindlicher nur mit einer Chlamys bekleideter Jüngling verwundert auf den Vorgang sieht, indem er die r. Hand sinnend an das Kinn legt. In seiner Linken hält letzterer einen undeutlichen Gegenstand, Stab oder Fackel.

Nr. 18 (Leyden: Museum. Janssen XIII, n. 28 a; von Brunn nicht gesehen). Auf diesem roh gebildeten Relief trennt die geflügelte und lang bekleidete Beschützerin des Paris diesen von seinem in einem etwas veränderten Motiv gegebenen, jener typischen Figur in Nr. 2 mehr gleichkommenden Verfolger auf der l. R., indem sie ersterem den l. Arm auf die r. Schulter und letzterem den r. Arm auf die l. Schulter legt. Paris ist hier umgekehrt wie sonst von der l. zur r. R. an den Altar geflohen. Auf der r. R. zwei Figuren in langer Gewandung, eine grössere und eine kleinere, erstere der alte Priamus und dem Paris zunächst, letztere ein Mädchen, welches mit beiden Händen eine Axt hält und von Priamus an den Armen gepackt und zurückgehalten wird.

Nr. 19 (nach einer Zeichnung des Berliner Apparats ohne Ortsangabe). Auf diesem schöner gearbeiteten Relief, dessen Original ebenfalls nicht eingesehen werden konnte, sind alle Figuren in sehr lebhafter Bewegung gegeben. Die lang bekleidete, hier jedoch nicht geflügelte Beschützerin des Paris drängt sich in leidenschaftlicher Hast zwischen ihn und seinen ebenfalls wieder in einem etwas anderen Motiv dargestellten Verfolger auf der l. R., indem sie mit ihrem r. Arm die Rechte ihres Schützlings packt. Auf der r. R. eilt eine ebenfalls lang bekleidete und mit einem Schleier bedeckte Frauengestalt auf den Paris zu, die Rechte gegen ihr Antlitz erhoben, als ob sie über den Flüchtling nachsinne oder von seinem Erscheinen betroffen sei. Ihr folgt in ebenso schneller Bewegung ein nackter, nur mit einem Gewandstücke über der l. Schulter versehener Jüngling, beide Arme gegen Paris hin ausstreckend. Am Ende der r. R. endlich sehen wir das Motiv des zurückweichenden Verfolgers ähnlich wie auf Nr. 15.

Nr. 20 (Paris: Museum der Bibliothek). Die sehr schönen Motive des Paris, seiner Beschützerin und seines Verfolgers auf der l. R. unter-

scheiden sich kaum von Nr. 14 und Nr. 15. Die geflügelte Frau hat ihre r. Hand auf die l. Schulter des heranstürmenden Verfolgers gelegt und schaut dabei auf den Paris, während letzterer, das drohende Schwert in der Rechten, nach der r. R. hinsieht, von wo ein lang bekleideter bärtiger Mann mit phrygischer Kopfbedeckung, dessen r. Arm verstümmelt ist, anscheinend durchaus nicht in feindlicher Absicht auf ihn zueilt. Hinter dem Alten, dem Priamus, sieht man den Kopf, Hals und Arm einer wie es scheint weiblichen Figur, welche ersteren an seinem l. Arme zurückhalten will.

Nr. 20 A (Volterra: Museum Nr. 224). Dieselbe Composition wie Nr. 20. Der alte Priamus hält einen langen Stab (vermuthlich ein Scepter) in der r. Hand. Die Figur hinter ihm ist hier deutlich ein Jüngling in kurzem Chiton.

Nr. 21 (ebendas. 238; Gori Mus. etr. III, 19, 2). Paris, der von der l. R. her an den Altar geflohen ist, hat das Schwert zum Schlagen gegen seinen Verfolger in die Höhe gehoben. Das Motiv dieses letzteren sowie das der dazwischen tretenden Frauengestalt hat die meiste Aehnlichkeit mit Nr. 14 und Nr. 15. Hinzu kommt noch auf der l. R. ein lang bekleideter baarhäuptiger und bärtiger Mann, der alte Priamus, welcher in der Linken einen Stab hält, bestürzt auf die Mitte des Vorganges sieht und fortzueilen scheint. Auf der r. R. steht dem Paris zunächst ein an Haupt und Schultern geflügelter weiblicher Dämon, eine Rolle in der Linken und auf einen mit Helm, Schild und Schwert gerüsteten Krieger in der gewöhnlichen etruskischen Bekleidung schauend, welcher vom Ende der r. R. heranschreitet und eben sein Schwert gegen Paris aus der Scheide zu ziehen scheint.

Nr. 21 A (ebendas. Nr. 233). Dieselbe Composition wie Nr. 21. Nur das Motiv der r. Hand des Paris ist im Vergleich mit Nr. 21 ein wenig verändert, der Priamus auf der l. R. deutlicher durch die phrygische Mütze bezeichnet und der Krieger auf der r. R. ohne Helm und nur mit einer Chlamys bekleidet dargestellt.

Nr. 22 (ebendas. 230). In diesem schönen, leider aber sehr verstümmelten Relief stimmen Paris und die beiden Figuren der l. R. am meisten mit Nr. 13 überein (die Vorderseite des reich ornamentirten Altars ist mit einem Löwenkopfe geziert). R. schreitet dem Flüchtling zunächst eine schöne Frau mit blossem, nur mit einem Kreuzbande geschmückten Oberleibe heran, auf dem Hinterhaupte einen herunterhangenden Schleier tragend und den Unterleib durch ein Gewand verhüllt, welches sie mit beiden Händen hält. Das Motiv des hinter ihr zurückweichenden Verfolgers wie in Nr. 13. Eine Säule l., der eine andere r. entsprochen haben wird, dient nur zum decorativen Abschluss.

Nr. 22 A (Volterra: Museum im Fenster des zweiten Saales). Nur die untere Hälfte ist erhalten. Die Composition scheint Nr. 22 bis auf geringe Abweichungen in der Ausführung entsprochen zu haben. Der Altar ist rund; und auch hier dienen zwei Säulen zum Abschluss.

Nr. 22 B (Verona: Museo lapidario). Nach der, wenn auch künstlerisch ungenügenden Publication bei Maffei: Mus. Veron. V, 1 stimmt

auch dieses Relief mit Nr. 22 in allem Wesentlichen überein. Die r. R. ist besser erhalten.

Nr. 23 (Volterra: Museum Nr. 232). Hier beginnt die dritte Abtheilung, in welcher wie schon in Nr. 18 eine mit einer grossen Axt bewaffnete Frauengestalt feindlich gegen Paris auftritt. Ausser dem Paris kommt keine männliche Figur vor. Die geflügelte Beschützerin ebenso wie in Nr. 13 und 22. Auf der r. R. zwei lang bekleidete, auf Paris zueilende Frauen, von denen die, welche dem Paris zunächst ist, die l. Brust und das l. Bein bloss trägt und sich nach ihrer Begleiterin umschaut, die sie in ihrem Anlauf zurückhalten zu wollen scheint. Das jetzt fehlende Attribut in den Händen der ersteren muss die in der folgenden Nummer sofort wiederkehrende Doppelaxt gewesen sein.

Nr. 24 (ebendas. 384). Paris ist ebenso wie auf Nr. 18 und Nr. 21 von der l. zur r. R. an den Altar geflohen, den Palmzweig in der abgebrochenen Rechten und das Schwert auffallender Weise in der Scheide an seiner l. Seite tragend. L. tritt eine fast ganz nackte, nur auf der r. Hüfte und am r. Beine mit einem Gewandstücke bedeckte Frauengestalt en face, von deren l. Schulter ein Band zur r. Hüfte läuft, in den Vordergrund; sie hält in beiden Händen eine grosse Doppelaxt und scheint eben im Begriff, ihre Waffe gegen den Flüchtling zu gebrauchen. Doch wird sie daran gehindert, denn zwischen beide tritt von hinten her gerade zur rechten Zeit eine andere lang bekleidete Frauengestalt, welche mit ihrer Linken den l. Arm der ersteren packt und zugleich höchst betroffen auf den Paris schaut. Eine dritte, fast ganz nackte weibliche Figur steht auf der r. R., dem Zuschauer beinahe den Rücken zukehrend, ihre Rechte etwas erhoben und die Linke an die l. Brust des Paris legend. Sie trägt ein mauerkronenartiges Diadem, über dem Rücken eine lange Schmuckkette, welche bis zur l. Hüfte reicht, und ist nur von den Schenkeln bis zu den Füssen mit einem vom l. Unterarme herabfallenden Gewandstücke bedeckt. An den Enden des Reliefs befinden sich zwei momentan zurückweichende Männer, r. ein nur mit Helm und Chlamys bedeckter fast nackter Krieger im Begriff das Schwert zu ziehen, l. ein mit phrygischem langärmeligen Rock und gewürfelten Beinkleidern versehener, jedoch sehr verstümmelter Bogenschütz, welcher mit der r. Hand anscheinend eine Art Pelta vom Boden hebt. Zwischen den Füssen jeder dieser beiden Männer liegt ein Helm am Boden. Auf der l. Nebenseite dieses Sarkophags ein zurückweichender Jüngling, mit Schild und (jetzt fehlendem) Schwerte, auf der andern ein auf einen Altar flüchtender bärtiger und gerüsteter Krieger, welcher nach dem Motiv des Paris gebildet ist.

Nr. 25 (ebendas. 236). Auf Nr. 25 sehen wir in der Mitte und auf der l. R. vier bereits bekannte Motive, den Paris wie auf den meisten der vorhergehenden Darstellungen, seine Beschützerin wie auf Nr. 21, hier aber wie auch anderswo zugleich am Haupte geflügelt, den anstürmenden Verfolger wie auf den NN. 3, 4 u. s. w., und am Ende den seinen Schild aufhebenden Krieger wie auf den NN. 2, 8 u. s. w. Von r. her aber stürmt dem Paris zunächst eine lang bekleidete Frau mit einer Axt auf ihn ein, während ein ebenfalls lang bekleideter unbärtiger Mann entsetzt

zurückweicht, indem er mit der Rechten auf den Paris zeigt und in der Linken einen scepterartigen Stab trägt. Merkwürdig ist seine Kopfbedeckung: eine der Schädelform sich anschliessende und mit losem Sturmbande unter dem Kinne versehene Mütze mit einem Aufsatz in der Mitte, welcher dem einer Pickelhaube nicht ganz unähnlich, nur höher und dicker ist. Brunn stellt mit Hinweisung auf Servius ad Aen. II, 683 (Cf. Reifferscheid, Suetoni reliquiae p. 268) die Frage, ob diese Kopfbedeckung die eines Priesters gewesen sein möge, vielleicht eine etruskische Form des Apex oder Tutulus; aber ich finde, dass die bei Reifferscheid citirten einzelnen Beschreibungen des apex, wie des tutulus und galerum nicht genau genug sind, um daraus eine ganz sichere Uebereinstimmung mit der auf unsern Reliefs (auch auf Nr. 8 Cap. V unter den Troilos-Bildwerken) vorkommenden Kopfbedeckung zu erkennen.

Nr. 25 A (ebendas. 229). Ganz dieselbe, leider nur sehr verstümmelte Composition wie Nr. 25. Der Krieger am Ende der l. R. trägt einen Panzer und einen prachtvollen mit einem Vogelkopfe verzierten Helm.

Nr. 26 (ebendas. 239). Es erinnert in vier Motiven an die NN. 4 und 5: in dem Krieger r. von Paris, im Paris selber, in seiner Beschützerin und in seinem hier auf die gewöhnliche Art wie in den NN. 7 und 10 bekleideten Verfolger auf der l. R. Hinter diesem findet sich sodann noch eine männliche Figur ähnlich wie die auf Nr. 11, jedoch ohne Schild. Dem zurückweichenden Verfolger r. zunächst kommt eine ganz bekleidete Frau heran, eine Doppelaxt schwingend, und am Ende steht Priamus, der alte bärtige Greis in phrygischer Kleidung und Kopfbedeckung und mit beiden Händen einen Stab haltend.

Nr. 27 (Florenz: Uffizj Nr. 87). Paris und die drei Motive der r. R. zeigen eine grosse Aehnlichkeit mit Nr. 26, und die Beschützerin des Paris sowie sein Verfolger auf der l. R. stimmen mit den meisten Bildwerken der ersten Abtheilung überein, besonders mit den NN. 4 u. 5. Am Ende der l. R. eine lang bekleidete, am Kopf verstümmelte, wie es scheint weibliche Gestalt, welche den anstürmenden Verfolger an seinem r. Arme und an seiner l. Schulter zurückzuhalten sucht.

Nr. 28 (Volterra: Museum 227; Jahn arch. Beitr. T. 14). Dieses Relief erinnert, abgesehen davon, dass es weit schöner gearbeitet ist, in mehreren Motiven an Nr. 18: zuerst im Paris und in der Art, wie seine geflügelte Beschützerin zwischen ihn und seinen Verfolger tritt, sodann auf der r. R. in dem alten bärtigen Manne, welcher ein kleines Mädchen mit einer Doppelaxt zurückhält. Jedoch sehen wir zwischen dieser letzteren Gruppe und dem Paris eine der Beschützerin l. sehr ähnlich gekleidete und ebenso wie diese mit einem Kopfschmucke versehene Frauengestalt, welche mit ihrer Linken den grossen Palmzweig in der l. Hand des Paris erfasst hat und ihre Rechte an die Schultern des letzteren gelegt zu haben scheint. Endlich wird hinter dem Alten mit dem Kinde noch eine weitere, jedoch sehr verstümmelte Figur sichtbar. Die Motive der beiden Krieger auf der l. R. erinnern am meisten an Nr. 2. Der anstürmende Krieger ist bekleidet und trägt einen schönen Helm.

Nr. 29 (Volterra: tomba Inghirami). Eine sehr lebendige und

zahlreiche Gruppe mit mehreren bisher nicht vorgekommenen Motiven zeigt uns dieses die vierte Abtheilung eröffnende Relief. Der auf den Schutzaltar geflüchtete Paris ist mehr nach r. gerückt, stimmt aber sonst mit den meisten Darstellungen überein, besonders mit Nr. 25. Er sieht nach der r. R. hin, von wo ein nackter, nur mit der Chlamys bekleideter junger Mann auf ihn zueilt, dessen beide Hände verstümmelt sind, der aber anscheinend ebenso wie die analoge Figur in Nr. 30 das Schwert aus der Scheide zu ziehen im Begriff ist. Auf seinem Kopfe dieselbe, leider aber verstümmelte merkwürdige Mütze, wie sie auf Nr. 25 vorkommt, zwischen seinen Füssen ein grosser Helm. Ihm folgt am Ende der r. R. der alte Priamus in langer phrygischer Kleidung und Kopfbedeckung, welcher entsetzt den r. Arm in die Höhe hebt und in der Linken einen Stab trägt. Links drängt sich dem Paris zunächst seine geflügelte Beschützerin wie in den NN. 21 und 25 in den Vordergrund, um den mit Schild und Schwert anstürmenden nackten und wie in Nr. 28 mit einem prächtigen Helm geschmückten Krieger zurückzuhalten. Dann folgt etwas hinter letzterem, aber mehr nach l. eine schöne Gruppe: ein vollkommen gerüsteter, durch einen Helm mit Flügeln und phrygischer Spitze ausgezeichneter, prächtiger Krieger, das abgebrochene Schwert in der Rechten, wird nämlich von einer lang bekleideten und mit einem Diadem geschmückten edlen Frauengestalt am r. Arme mit Erfolg zurückgehalten, denn er stutzt bereits und sieht erschreckt auf den Paris. Am Ende der l. R. zeigt sich schliesslich noch eine andere Gruppe: ein auf die gewöhnliche etruskische Art bekleideter und mit einer phrygischen Kopfbedeckung versehener bärtiger Mann, welcher nach der Mitte zurückschauend davon eilt, die l. Hand entsetzt in die Höhe hebt und mit der Rechten einen kleinen fast ganz nackten Knaben, welcher hier jedoch verstümmelt ist, schützend zur Seite schiebt. Er biegt das l. Knie, um mit diesem zwischen den beiden Seitenbüschen eines riesengrossen Helmes, welcher vor ihm liegt, hindurchzukommen. Oder ruht er mit diesem Knie auf dem Helme und ist er etwa eben erst im Begriff aufzuspringen und davon zu eilen? Ganz bestimmt lässt sich seine Situation nicht kennzeichnen.

Nr. 29 A (R. Rochette Mon. in. pl. 51; Overbeck, Heroengall. XII, 3). Dieselbe Composition wie Nr. 29, nur fehlt am Ende der l. R. der Pädagoge mit dem Knaben. Der junge Mann zwischen Paris und Priamus trägt auch hier die schon in Nr. 25 bemerkte auffallende Kopfbedeckung. Ausserdem fehlt der Helm zu seinen Füssen.

Nr. 30 (Volterra: Museum Nr. 226; Micali antichi monum. 1810, t. 48; Jahn arch. Beitr. T. 9 u. 13, 2). Diese Darstellung zeigt ganz dieselbe, in den einzelnen Motiven aber bei weitem nicht so schön aufgefasste Composition wie Nr. 29. Zu bemerken ist das Auge in dem r. Flügel der Beschützerin des Paris, welches nach Uhdens und Welckers Meinung den überall hindringenden Blick der Göttin bedeutet. [1]) Zwischen dem Paris und seinem Verfolger auf der r. R. steht im Hintergrunde eine Säule mit verstüm-

---

[1]) Welcker, Gr. Trag. II, p. 473, Anm. 11.

meltem Aufsatze (cf. Nr. 13 und Nr. 14). Der Knabe am Ende l. scheint einen Ball oder einen Apfel in der r. Hand zu haben. [1]) Zwischen den Füssen des anstürmenden Verfolgers der l. R. steht ein grosser Brustpanzer; dagegen fehlen die beiden Helme. Die Köpfe des Priamus und des Pädagogen sind zwar antik, aber aufgesetzt und wenigstens der des Priamus nicht zu der Figur gehörig.

Mit Nr. 30 ist die Reihe der Volterraner Aschenkisten geschlossen. Es folgt zunächst eine vereinzelte aus Perugia:

Nr. 31 (Perugia: Museum). Paris in dem bekannten Motiv; zu seiner Rechten eine lang bekleidete Frau, welche seine Rechte fasst, r. eine locker bekleidete Frau, welche ein Schwert gegen den Flüchtling zückt.

Die NN. 32—34 stammen aus dem Gebiet von Chiusi.

Nr. 32 (Chiusi: Casuccini; Mus. Chius. T. 81). Wir sehen hier fünf Figuren, Paris ganz nackt, ohne Waffe und nur mit der Palme in der r. Hand dargestellt. Jederseits eilt ein Krieger entsetzt davon, der eine nach r., der andere nach l.; und zwischen dem Paris und jedem dieser Krieger sehen wir einen lebhaft bewegten weiblichen Dämon mit einer Fackel.

Nr. 33 (Chiusi im bischöflichen Palast). Diese und die folgende Nummer erinnern an die dritte Abtheilung der Volterraner Aschenkisten. Paris wie sonst mit Palme und Schwert auf dem Altar; auf der r. R. stürmt eine lang bekleidete Frau mit fliegendem Haar von hinten her mit einer langen Doppelaxt gegen ihn heran, desgleichen am Ende derselben Seite ein gerüsteter Krieger ohne Kopfbedeckung, welcher den r. Arm in die Höhe hebt. Auf der l. R. hat ein auf die gewöhnliche etruskische Art bekleideter bärtiger Mann, der wohl als ein Pädagog bezeichnet werden kann, den r. Arm des Paris gepackt, um ihn zurückzuhalten.

Nr. 34 (Sarteano bei Chiusi: Bargagli). Dieses sehr verstümmelte Relief ist mit kleinen Veränderungen ganz dieselbe Composition wie Nr. 24 in der dritten Abtheilung der Volterraner Aschenkisten. Nur der Bogenschütz ist nicht als solcher charakterisirt und in der Bewegung etwas verändert. Vor dem grösseren Altar, auf welchem Paris kniet, ist noch ein kleinerer, wie es scheint, mit Fruchtspenden aufgestellt.

Gemäss der zuerst von Uhden [2]) gegebenen richtigen Deutung erblicken wir in der Darstellung aller dieser Monumente die Wiedererkennung des unter den Hirten des Gebirges aufgewachsenen Paris von Seiten seiner Familie, und hiemit verbunden die Wiederaufnahme desselben in das troische Königshaus: — also eine der wichtigsten Anfangsscenen in der grossen Entwicklungskette der troischen Heroensage sowie zugleich eine von denjenigen Scenen, welche bis jetzt nicht weiter als auf etruskischen Aschenkisten und Spiegelkapseln [3]) gefunden und ausserdem in den erhaltenen

---

[1]) Jahn, l. c. p. 344, Anm. 54. — [2]) Abhandl. d. Berl. Akad. 1828, p 234 ff. — [3]) Gerhard, Etr. Spiegel Taf. 21, 1; Nachträge 1863, p. 230 ff., wo die Deutung auf den Neoptolemus in Delphi noch festgehalten wird. Die richtige Deutung von Jahn, l. c. p. 347.

literarischen Quellen nur sparsam überliefert worden sind. Am besten und kürzesten zusammengefasst lesen wir die bezügliche Fabel bei Hygin (ed. Bunte) 91: Priamus, Laomedontis filius, cum complures liberos haberet ex concubitu Hecubae, Cissei sive Dymantis filiae, uxor ejus praegnans in quiete vidit se facem ardentem parere, ex qua serpentes plurimas exisse. Id visum omnibus conjectoribus cum narratum esset, imperant, quicquid pareret, necaret, ne id patriae exitio foret. Postquam Hecuba peperit Alexandrum, datur interficiendus; quem satellites misericordia exposuerunt. Eum pastores pro suo filio repertum expositum educarunt, eumque Parim nominaverunt. Is cum ad puberem aetatem pervenisset, habuit taurum in deliciis. Quo cum satellites missi a Priamo, ut taurum aliquis adduceret, venissent, qui in athlo funebri, quod ei fiebat, poneretur, coeperunt Paridis taurum abducere. Qui persecutus est eos, et inquisivit, quo eum ducerent; illi indicant, se eum ad Priamum adducere (ei), qui vicisset ludis funebribus Alexandri. Ille amore incensus tauri sui, descendit in certamen, et omnia vicit; fratres quoque suos superavit. Indignans Deiphobus, gladium ad eum strinxit, at ille in aram Jovis Hercei insiluit. Quod cum Cassandra vaticinaretur, eum fratrem esse, Priamus eum agnovit, regiaque recepit. Somit sehen wir auf unsern Bildwerken den durch seine schlanke Jünglingsgestalt und die phrygische Mütze gekennzeichneten Paris in demjenigen Momente dargestellt, in welchem er, als schlichter Hirte ob seines glänzenden Sieges im Wettkampfe von den darüber gekränkten und neidisch gewordenen Königssöhnen bedrängt, auf den Altar des Zeus ἑρκεῖος flüchtet und, die Siegespalme in der Linken, das Schwert in der Rechten, nicht bloss Schutz begehrt, sondern auch in seiner Vertheidigung fortfährt.

Wie aber sind die übrigen Gestalten zu deuten?

Wenn wir im Folgenden von den bisher gegebenen Erklärungen im Einzelnen abzuweichen wagen, so wird die Begründung unserer Deutung ganz wesentlich dadurch erleichtert, dass durch die vorliegende ausgedehnte Sammlung ein weit grösseres Material als je für die Vergleichung zur Hand liegt.

Die weibliche, bald geflügelte, bald ungeflügelte Figur, welche auf der l. R. fast sämmtlicher Volterraner Aschenkisten als eine machtvoll gebietende Beschützerin des Paris ihm zunächst in den Vordergrund tritt, unterscheidet sich so sehr von den sonst auf etruskischen Aschenkisten ungemein zahlreich vorkommenden weiblichen Dämonen und gleicht dagegen so sehr dem durch die Praxitelische Kunst entwickelten und durch alle Zeiten und vor allen bei den Römern beliebt gewordenen Aphrodite-Typus, dass besonders in der ersten Abtheilung der Mounmente, wo sie ungeflügelt erscheint, gar kein anderer Gedanke als an diese Göttin aufkommen kann. Und selbst in der zweiten, dritten und vierten Abtheilung der Monumente, wo sie meistentheils geflügelt ist, tritt das Weiblich- und Göttlich-Graziöse ihres Wesens so charakteristisch hervor, dass auch die bei den Etruskern so beliebte Beflügelung kein Bedenken erregen kann. Erscheint doch z. B. die Minerva auf etruskischen Spiegeln sehr häufig

mit Flügeln [1]), ebenso die Thetis [2]), die Eileithyia [3]) und besonders das die Venus umgebende weibliche Gefolge. Wenn man will, so kann man höchstens sagen, es sei hier der Venustypus mit dem der weiblichen Dämonen bewusst oder unbewusst verschmolzen; aber auf keinen Fall findet sich ein Grund, mit Jahn an eine unbestimmte allegorische Figur [4]), oder auch an eine Pronoia oder Victoria zu denken, wie Uhden l. c. und R. Rochette [5]) vorschlugen. Denn erstens ist der Sieg des Paris bereits hinlänglich durch die Palme bezeichnet, und zum andern zeigt sich jene Figur als die ausgesprochene mächtige Beschützerin desselben. Diese Rolle aber kommt niemand anders als der Aphrodite zu, jener unermesslich huldreichen Gönnerin des schönen Königsohnes, der ihr den ersten Preis der Schönheit zuerkannte, und den zum Dank dafür die Göttin zu ihrem theuersten Liebling erkor. Dass diese Vorstellung aber auch den Etruskern geläufig war, beweist der Umstand, dass Aphrodite als mächtige Beschützerin des Paris noch in einer andern, auf einer etruskischen Aschenkiste enthaltenen schönen Scene aus der Ilias erscheint, welche weiter unten Cap. 6 behandelt werden wird. Hievon aber abgesehen, bietet auch die literarische Tradition schon Anlass genug, die Aphrodite gerade bei unserer Scene als active Theilnehmerin zu denken. Leider ist die nothwendigerweise auch in den Kyprien vorhanden gewesene schöne und glänzende Darstellung von der wunderbaren Erhaltung und Wiedererkennung des Paris in den Excerpten des Proclus ausgelassen, wahrscheinlich aus dem Grunde, welchen Welcker anführt [6]); aber trotzdem geben uns die wenigen Notizen jenes dürftigen Epitomators schon hinlängliche Anhaltspunkte, um die Gegenwart der Göttin in der glänzendsten Weise auch im Epos zu vermuthen. Denn wenn wir schon bei mehreren der nachfolgenden weit geringeren Scenen vom Beistande der Aphrodite lesen *ἔπειτα δὲ Ἀφροδίτης ὑποθεμένης ναυπηγεῖται—Ἀφροδίτη Αἰνείαν συμπλεῖν αὐτῷ κελεύει—Ἀφροδίτη συνάγει τὴν Ἑλένην τῷ Ἀλεξάνδρῳ*: — so kann die Göttin unmöglich bei jenem voraufgehenden, weit wichtigeren Vorgange, der gefahrvollen Einführung des muthigen Hirten in das Königshaus mit ihrer Hülfe gefehlt haben; im Gegentheil musste es ihr sogar obliegen, diese Scene herbeizuführen [7]) und zu einem glücklichen Ausgange zu bringen, damit Paris königlich ausgestattet nach Griechenland komme und die versprochene Helena gewinne. Und gerade in einer solchen activen Theilnahme der Göttin an der Aufnahme des Paris bei den Priamiden liegt der einzige Faden, welcher beide Ereignisse, das Urtheil über die Schönheit der drei Göttinnen und die darauf folgende Rückkehr des Paris in das elterliche Haus episch zu verbinden im Stande war. Dazu kommt, dass unabhängig von dieser epischen Wahrscheinlichkeit und von der Anschauung unserer Monumente Hartung schon in den auf Grundlage der Kyprien gedichteten einschlägigen Tragödien des Euripides und Ennius *Ἀλέξανδρος* oder *Ἀλεξάνδρα*

---

[1]) Gerhard, l. c. Taf. 69, 87, 132, 134, 146, 286, 305. — [2]) Gerhard, l. c. Taf. 231. — [3]) Gerhard, l. c. Taf. 285 a. — [4]) l. c. p. 343. — [5]) Mon. inéd. p. 257 ff. — [6]) Griech. Trag. II, 465 ff. Ep. Cycl. II, 90 ff.; 128 ff. — [7]) Jahn, l. c. p. 340; Welcker, Ep. Cycl. II, 154.

eine Rolle der Aphrodite annahm [1]), eine Conjectur, welche u. a. von Ribbeck gebilligt worden [2]) und welche, wie sie von unsern Monumenten gestützt wird, so auch wiederum die Deutung dieser letzteren sichert und erleichtert. Aus all' diesen Ursachen schliessen wir uns daher der schon von R. Rochette l. c. aufgestellten, aber nicht weiter begründeten und von Overbeck [3]) wieder fraglich gemachten Vermuthung an und erklären die betreffende weibliche Figur unserer Bildwerke für eine unzweifelhafte Aphrodite. In den NN. 2 und 31—33 fehlt die Göttin. In Nr. 7 kann die neben Paris auf der l. R. stehende matronenhaft gekleidete Figur nicht mit solcher Bestimmtheit wie auf den übrigen Volterraner Aschenkisten für eine Aphrodite erklärt werden, so sehr auch die Haltung ihres l. Armes an das gleiche Motiv auf den übrigen Darstellungen erinnert. Wahrscheinlich ist hier von einem gedankenlos nach seinen Modellen arbeitenden etruskischen Kunsthandwerker aus der Hecuba der einen und der Aphrodite der andern Composition eine einzige Figur zusammengeschweisst. Besonders schön ist das Motiv der geflügelten, leider aber sehr verstümmelten Aphrodite in Nr. 13, welches ebenso wie das in den NN. 22 und 23 an das Ennianische Fragment [4]) volans de caelo cum corona et taeniis erinnert, wenn auch dasselbe in verschiedener Weise von Welcker [5]) und Hartung [6]) auf den Eros, dann von Vater [7]) auf die Aphrodite bei Gelegenheit des Schönheitsurtheiles, und nur von Düntzer [8]) und Bergk [9]) auf die Aphrodite als Beschützerin des Paris bei unserm Vorgange bezogen worden. Auf Nr. 17, ebenso auf Nr. 25 zeigen die kleinen Flügel am Haupte, und in Nr. 16 die Fackel in der l. Hand, dass es dem geistlosen Kunsthandwerker nicht darauf ankam, auch der Aphrodite diese sonst nur bei den weiblichen etruskischen Dämonen sich findenden Attribute beizulegen. Interessanter sind die vereinzelten Compositionen, die NN. 24 und 34, wo ich in der mit einer Art Polos, Modius oder Mauerkrone bedeckten, einer Tyche ähnlich sehenden und offenbar dem Paris zu Hülfe kommenden weiblichen Figur auf der r. R. die Aphrodite erkenne, welche mit verschiedener Kopfbedeckung erscheint und z. B. auf Paphischen Münzen in Bedeutung einer Stadtgöttin auch eine Mauerkrone trägt. [10])

Wer aber sind die Angreifer des Paris? Hygin spricht fab. 91 von den Brüdern desselben, nennt aber nur den Deiphobus: indignans Deiphobus gladium in eum strinxit; fab. 273 jedoch citirt er unter mehreren andern, welche sich in den Wettkampf mit Paris einliessen, auch Helenus, Deiphobus und Polites, also drei Brüder des unerkannten Hirten. Servius ad Aen. V, 370, hebt dagegen den Hector hervor: sane hic Paris secundum Troica Neronis fortissimus fuit adeo ut in Trojae agonali

---

[1]) Eur. rest. p. 233 ff. — [2]) Trag. lat. rel. p. 259 ff. — [3]) Heroengall. p. 259, Anm. 6. — [4]) Die Fragmente werden hier wie in den folgenden Untersuchungen stets nach Ribbeck, trag. lat. rel. citirt, welchem Vahlen, Enn. poes. rel. im Ganzen gefolgt ist. — [5]) Gr. Trag. II, 467. — [6]) Euripides rest. p. 235. — [7]) Untersuchungen über die dram. Poesie d. Griechen. p. 26. — [8]) Zeitschr. f. A. W. 1838, p. 64. — [9]) Welcker, Gr. Trag. III, p. 1582. — [10]) Gerhard, Ueber Venus-Idole: Gesammelte akad. Abhandl. Berlin 1866, p. 258 ff.; Preller, Gr. Myth. I, 234, Anm. Luynes, Numism. cypr. II, 18; V, 7; XII, 6.

certamine superaret omnes, ipsum etiam Hectorem. Qui quum iratus in eum stringeret gladium, dixit se esse germanum; quod allatis crepundiis probavit, qui habitu rustici adhuc latebat. Ovid. her. XVI, 357 ff. endlich spricht von Ilioneus und Deiphobus:

> Paene puer caesis abducta armenta recepi
> hostibus et causam nominis inde tuli;
> paene puer juvenes vario certamine vici
> in quibus Ilioneus Deiphobusque fuit.

Somit sind uns also schon unter den nächsten Verwandten des Paris fünf Namen in der Zahl der Gegner bezeugt, und unter diesen zu dreien Malen der des Deiphobus, welcher nach Hector der tapferste unter den Söhnen des Priamus war [1]), und der, wie schon die kleine Ilias erzählte, als Rival des Paris noch nach des letzteren Tode auftrat, indem er die Helena heirathete. So werden wir also bei der Interpretation unserer Reliefs vor allen Dingen auf den Deiphobus als den dem Paris besonders feindlich gesinnten Bruder hingeführt, und dieses noch aus weiteren Gründen. Die obengenannten Autoren nämlich, welche uns seinen Namen überliefern, fallen alle drei in der Zeitfolge nach den im Allgemeinen für die Mythenentwicklung sehr einflussreichen Tragödien, also auch nach den einschlägigen Tragödien des Sophokles, Euripides und Ennius. Und über die 91. Fabel des Hygin, in welcher Deiphobus ausschliesslich unter den Brüdern des Paris hervorgehoben wird, ist wie auch bei vielen andern Fabeln dieses Mythographen von Brunck, Heyne, Osann und Welcker mit Recht vermuthet worden, dass sie jenen ebengenannten Tragödien entnommen sei. [2]) Nun führen uns aber, wie wir später sehen werden, mehrere Indicien in unsern Reliefs auf die durch die dramatische Poesie gewonnene Version der Sage; und somit stehen wir nicht an, in dem auf der l. R. der Aphrodite zunächst mit gezücktem Schwert gegen Paris besonders leidenschaftlich heranstürmenden und auf allen Volterraner Aschenkisten in ziemlich gleicher Weise wiederholten jungen Krieger den Deiphobus mit Sicherheit zu erkennen. Doch nur auf den Volterraner, und nicht auf der einen Peruginer und den drei Chiusiner Aschenkisten, NN. 31—34, lässt sich Deiphobus bestimmen. Schwieriger aber ist es, die übrigen weniger feindlich auftretenden Brüder des Paris durch Namen von einander zu unterscheiden. Es fehlt uns in dieser Beziehung sowohl auf den vorliegenden Aschenkisten als überhaupt nur allzusehr an charakteristischen Merkmalen. Den Hector, welchen wir uns als einen gewaltigen, schönen und grossmüthigen Krieger denken, möchte ich am ehesten auf Nr. 29 und 30 in der schmuckreich gerüsteten Männergestalt der l. R. erkennen, welche von der edlen Frau daselbst zurückgehalten wird, vielleicht auch auf Nr. 21 in dem Krieger am Ende der r. R.; den weissagenden friedlicheren Helenus dagegen in dem verwunderten Jünglinge auf der r. R. von Nr. 14 und Nr. 15 und in dem nach Art der Seher lang bekleideten jungen Manne

---

[1]) Lycophron v. 170. — [2]) Welcker, Gr. Trag. II, p. 462.

mit der merkwürdigen Kopfbedeckung am Ende der r. R. von Nr. 25. Und in dem Falle, dass diese Kopfbedeckung die eines Priesters wäre, wie oben bei Nr. 25 bereits bemerkt worden, würde man den Helenos, welcher sich von seinen Brüdern durch die Gabe der Prophetie und überhaupt einen mehr priesterartigen Charakter unterschied, um so lieber auf Nr. 25 und dann auch auf Nr. 29 erkennen. Auf dem von Pausanias beschriebenen grossen Gemälde in Delphi, X, 25, trug der trauernde Helenus ein purpürnes Himation. Vielleicht ist Helenus auch auf Nr. 12 am Ende der r. R., auf Nr. 17 in dem Jünglinge mit der Fakel am Ende der r. R. und auf Nr. 19 in dem von r. nach l. hinter der Frau herbeieilenden, nur mit einer Chlamys bedeckten Jünglinge der r. R. gemeint. Doch sind diese drei letzten Fälle weniger wahrscheinlich als die drei ersten. Ilioneus und Polites endlich dürften sehr schwer aufzufinden sein.

Noch interessanter als diese Brüder ist eine weibliche Gegnerin des schönen und muthigen Königsohnes, der hier den Kyprien und jener Sage gemäss, nach welcher er von einer Bärin gesäugt wurde, [1]) viel vortheilhafter als in der Ilias und in den übrigen Epen und Poesien aufgefasst ist. Diese weibliche Gegnerin des Paris aber tritt zuerst in Nr. 18 und ebenso in Nr. 28 als ein noch unerwachsenes Mädchen (nicht ein Knabe, etwa Korythos wie Jahn l. c. p. 346 will) mit einer Axt bewaffnet auf, wird aber beide Male von einem älteren Manne, dem unzweifelhaften Priamus, zurückgehalten. Auf allen übrigen Bildwerken der dritten Abtheilung aber sowie auf den beiden Chiusiner Aschenkisten, den NN. 33 und 34, ist aus dem Mädchen ein leidenschaftlich heranstürmendes Mannweib geworden, welches in rasender Wuth seine furchtbare Waffe gegen den Paris schwingt. Nur auf der Peruginer Aschenkiste ist die Axt durch ein Schwert ersetzt. Jahn, welchem nicht alle Sarkophage dieser Classe vorlagen, ist geneigt, in dieser Figur einen eigenthümlichen, nicht weiter nachweisbaren Zug der Sage zu erkennen, l. c. p. 347. Die Vergleichung aller hieher gehörigen Monumente aber lässt keinen Zweifel aufkommen, dass wir es mit einem Mitgliede der Priamidenfamilie, und wie die NN. 18 und 28 geradezu beweisen, mit einer Tochter des Priamus zu thun haben. Wer aber kann dies anders sein als die Cassandra, jene ewige Feindin des Paris, die vermöge ihrer Prophetie das durch die Aufnahme desselben über Troja heraufbeschworene Verderben voraussah, aber in Folge des bekannten Apollinischen Geschickes niemals Glauben fand und daher in ihrer Verzweiflung der Einführung des jungen Hirten in das Königshaus kein anderes Mittel entgegenzusetzen vermochte, als dass sie ihn in dem entscheidenden Augenblicke zu tödten suchte. Hatte sie doch nach der Euripideischen Andromache v. 294—301 schon vor der Geburt des Paris wie auch andere Seher [2]) über den Knaben geweissagt und seinen Tod gefordert, aber umsonst. So steht sie nun dem von den Hirten des Gebirges getauften Ἀλέξανδρος als eine wahrhafte Ἀλεξάνδρα gegenüber

[1]) Apollodor III, 12,5, 7; Lycophron v. 138; Aelian V.H XII, 42. — [2]) Hygin fab. 91; Tzetzes ad Lyc. 224—228.

und bewährt den Namen, mit welchem sie in dem bekannten Gedichte des Lycophron und vielleicht auch in den einschlägigen Tragödien genannt worden, durch die That. In letzteren spielte sie jedenfalls eine der Hauptrollen. Denn wenn auch Vater l. c. mit mehr Leidenschaft als dichterischer Intuition, welche für den Ordner der Tragödienfragmente unerlässlich ist, gegen Welcker polemisirt, so ist doch des letzteren Vermuthung, dass Cassandra gerade in dem *Ἀλέξανδρος* des Euripides als Feindin des Paris eine bedeutende Rolle gespielt haben müsse, allgemein angenommen und namentlich mit Berücksichtigung der Ennianischen Fragmente gar nicht zu bestreiten. Besonders interessant ist in dieser Beziehung die unentschiedene Gelehrten-Controverse, ob der Titel der Tragödie des Euripides *Ἀλέξανδρος* oder *Ἀλεξάνδρα* gewesen.[1]) Düntzer l. c. behauptet, dass man auch über die Benennung der Tragödie des Ennius streite, ob Alexander oder Alexandra, und dass in einigen Codices facillimo errore der Name Alexandra gelesen würde. Dieser Irrthum Düntzer's aber stammt daher, dass zu dem bei Macrobius Sat. VI, 1 erhaltenen Ennianischen Fragment Scriver und Delrio den Namen Alexandra vermutheten; vgl. Jan. ad Macrob. Sat. VI, 1; VI, 2. Sehen wir nun unsere Monumente an und vergleichen wir damit besonders die Ennianischen Fragmente, so ist es in der That die Cassandra oder *Ἀλεξάνδρα*, welche mehr als die Brüder mit aller Macht und Kraft dem Paris als dem Manne des Verderbens gegenübertritt und den Untergang Troja's abzuwenden sucht, während der dem Paris gegebene Name *Ἀλέξανδρος* nach jenen bei Apollodor und Ovid citirten Stellen ausschliesslich auf den Hirtenstand geht, in welchem er sich durch Kraft und Muth vor allen auszeichnete: Apoll. III, 12, 5, 9 *γενόμενος δὲ νεανίσκος καὶ πολλῶν διαφέρων κάλλει τε καὶ ῥώμῃ, αὖθις Ἀλέξανδρος προσωνομάσθη, λῃστὰς ἀμυνόμενος καὶ τοῖς ποιμνίοις ἀλεξήσας, ὅπερ ἐστὶ βοηθήσας· καὶ μετ' οὐ πολὺ τοὺς γονέας ἀνεῦρεν.* Und obwohl wieder zugegeben werden muss, dass Paris auch in der Tragödie den Brüdern gegenüber als ein *Ἀλέξανδρος* auftritt, so dürfte doch gerade die Cassandra als die in ihrem Widerstande gebrochene, wahrhaft tragische *Ἀλεξάνδρα* eine viel sinnigere Benennung der Tragödie sein als *Ἀλέξανδρος*. Schliesslich sei noch erwähnt, dass auf dem bei Overbeck, Heroengallerie p. 610; Taf. XXV, Nr. 18 gegebenen Streifen eines Deckengemäldes, worauf die Einholung des hölzernen Rosses dargestellt ist, eine ganz ähnliche Figur mit einer Bipennis vorkommt wie auf unsern Aschenkisten und den Anmerkung 6 citirten Spiegelkapseln, weshalb ich lieber diese als die von Overbeck dafür angenommene Frauengestalt für eine Cassandra erklären möchte. Die Aechtheit oder wenigstens die Richtigkeit der Publication dieses letzteren Bildes scheint übrigens manchem Bedenken unterworfen zu sein.

Aus den vorhin entwickelten Gründen müssen wir uns nun gegen die schon von Uhden gegebene und unter andern auch von Welcker[2]), Jahn[3]) und Overbeck[4]) angenommene Deutung erklären, dass die

---

[1]) Fritzsche, comm. ad Arist. ran. p. 63. 1845. — [2]) Gr. trag. II, p. 473. — [3]) l. c. p. 343. — [4]) l. c. p. 260.

Cassandra in der auf den NN. 29 und 30 auf der l. R. stehenden und den vermuthlichen Hector am r. Arme zurückhaltenden edlen Frauengestalt sowie in der analogen Figur auf der bei Overbeck Taf. XII, 3 publicirten ganz ähnlichen Composition (deren Original nicht mehr auffindbar ist) zu erkennen sei. Denn diese für den Paris offenbar freundliche und günstige Haltung widerspricht der für jenen Vorgang durchaus nothwendigen Charakterzeichnung der Cassandra, und man hat keine Ursache anzunehmen, dass die Seherin erst in diesem Augenblicke den Paris erkannt und, anfangs betroffen, die feindlichen Brüder zurückgehalten, dann aber plötzlich zur Besinnung gekommen und nun als die Widersacherin des Paris aufgetreten sei. Auch wäre dies sowohl unpoetisch als unkünstlerisch, und man darf nicht vergessen, dass nach Welcker's Satze die bildende Kunst die Reproduction des ganzen Gehaltes im Mythus zur Aufgabe habe und deshalb den darzustellenden Moment stets so wählen müsse, dass die poetischen Charaktere in ihren Grundzügen zur Erscheinung kommen. Somit glaube ich, dass wir in jener mit einem Diadem geschmückten, lang bekleideten edlen Frau niemand anders als die erbarmungsreiche Mutter des Paris, die Königin Hecuba erkennen müssen, welche bis auf diese Stunde um ihren verloren geglaubten Sohn tief im Herzen bekümmert war, und nun, nachdem sie ihn wiedergefunden, allein von allen Frauen in mütterlicher Angst um sein Leben fleht. Wären es nicht etruskische Aschenkisten, so könnte allerdings ihre Jugendlichkeit einen Anstoss erregen; so aber fällt dieses Kriterium fort. Denn noch oft werden wir in den folgenden Untersuchungen durch bessere und dem Original näher stehende Compositionen vollkommen beglaubigten Personen von unverstandener oder missverstandener Darstellung begegnen. »Hecuba, die zu Schmerz und Thränen geborene, hat nicht aufgehört, so scheint es, über ihren aus Vorsorge für das Landeswohl ihr entrissenen Sohn zu trauern, und ihr zu Liebe hat nun diesem zu Ehren der mit ihr alt gewordene gutmüthige König ein Trauerfest veranstaltet« (Welcker). Priamus tröstet sie bei Euripides, das beweisen die (nach Welcker citirten) Fragmente 1, 2, 3 und 20. Dazu sind die von Welcker herbeigezogenen Stellen aus Eur. Troad. 614 und Andr. 294—301 zu vergleichen, welche darauf schliessen lassen, dass auch in der für uns in Betracht kommenden Tragödie des Euripides das mütterliche Gefühl der Hecuba vorgewaltet haben müsse. Und vor allen Dingen zeigt uns das aus Cic. de div. I, 31, 66 genommene grossartige, mit Recht in die Ennianische Tragödie gesetzte Fragment [1]), mit welcher mütterlichen Würde die Hecuba der prophezeienden Tochter gegenübertrat, die ihr das durch Paris drohende Verderben mit rasender Todesangst vor die Augen malte:

Hecuba.

Sed quid oculis rabere visa es derepente ardentibus?
Ubi illa tua paulo ante sapiens virginali' modestia?

---

[1]) Ribbeck VI (inc. auct. 4, 5, 6).

Cassandra.

Mater, optumarum multo mulier melior mulierum
Missa sum superstitiosis ariolationibus:
Namque Apollo fatis fandis dementem invitam ciet.
Virgines aequales vereor, patris mei meum factum pudet,
Optimi viri. Mea mater, tui me miseret, mei piget.
Optumam progeniem Priamo peperisti extra me: hoc dolet:
Men obesse, illos prodesse, me obstare, illos obsequi!
Adest, adest fax [1]) obvoluta sanguine atque incendio!
Multos annos latuit: cives, ferte opem et restinguite!

Jamque mari magno classis cita
Texitur: exitium examen rapit:
Advenit, et fera velivolantibus
Navibus complevit manus litora.

Man vergleiche ferner die Fragmente VII, VIII und IX. Und ähnlich wie bei Ennius wird das Verhältniss dieser beiden Frauen in der Euripideischen Scene gewesen sein. Denn für jeden Dichter dieser Tragödie musste es auf der Hand liegen, dass für die tragische Wirkung des Dramas die Figur der vergeblich widerstehenden unseligen Cassandra geradezu unerlässlich war. »Mit der Freude des Sieges, der Wiedererkennung und der abgewandten Todesgefahr musste sich das Vorgefühl bevorstehender Gefahren durch die Wahrsagung der Cassandra, die auf den Zuschauer wenigstens als Geschichte — mehr noch im Munde der Cassandra selber — sicher wirkte, vermischen: wie ein hellrother Morgen Stürme für den Abend befürchten lässt« (Welcker, Gr. Trag. II, p. 476). Warum sollte auch Euripides gerade in dieser Tragödie den Charakter der Cassandra nicht jener schon citirten Erzählung in der Andromache gemäss, wo die Seherin noch vor der Geburt des Kindes mit lautem Schrei den Tod desselben forderte, dem erbarmenden Mutterherzen gegenüber consequent durchgeführt haben? Andr. 294:

εἴϑε δ' ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακόν
ἁ τεκοῦσα νιν μόρον,
πρὶν Ἰδαῖον κατοικίσαι λέπας,
ὅτε νιν παρὰ ϑεσπεσίῳ δάφνᾳ
βόασε Κάσσανδρα κτανεῖν,
μεγάλαν Πριάμου πόλεως λώβαν.
τίν' οὐκ ἐπῆλϑε; ποῖον οὐκ ἐλίσσετο
δαμογερόντων βρέφος φονεύειν;

Um dieses offenbaren Gegensatzes willen, in welchem Hecuba und Cassandra in der durch die tragische Poesie gewonnenen Version zu einander stehen, glaube ich, dass wir die Hecuba ferner mit ziemlicher Sicherheit auf den NN. 24 und 34 in derjenigen lang bekleideten weiblichen

[1]) Hygin fab. 91 — vidit, se facem parere. Eur. Troad. 931 *δαλοῦ πικρὸν μίμημα.*

Figur annehmen dürfen, welche sich zwischen den Paris und die Cassandra drängt, auf Nr. 23 in der, welche die Cassandra in ihrem Anlaufe zurückhalten zu wollen scheint, auf Nr. 27 am Ende der l. R., sowie in der analogen Figur auf der schon genannten Overbeck'schen Tafel XII, 3, auf Nr. 31 in der, welche auf der l. R. steht, auf Nr. 19 in der, welche von der r. R. her zu Paris eilt, von einer Dienerin begleitet, und auf Nr. 7, wie schon angedeutet, vielleicht in der lang bekleideten weiblichen Figur auf der l. R. Doch, wie gesagt, in dieser letzteren Figur steckt mehr eine Aphrodite. Die coquette weibliche Figur der r. R. in Nr. 22 scheint weder eine Hecuba noch eine Cassandra zu sein, wie es denn überhaupt fraglich ist, ob der etruskische Kunsthandwerker, welcher die ihm vorliegenden oder vorschwebenden besseren Original-Compositionen in geistloser Weise bald verkürzt, bald vermehrt, sich irgend etwas dabei gedacht habe. Ebenso steht es mit der weiblichen Figur in Nr. 28 auf der r. R. Jahn erinnert l. c. p. 346 an die Oinone, aber es findet sich keine Tradition, nach welcher diese erste Gattin des Paris, die Genossin seines Hirtenlebens, bei dem Streite im Königshause zugegen gewesen wäre. Mit völliger Sicherheit dagegen ist nur noch eine Figur zu bestimmen. Dies ist Priamus, welcher nicht fehlen durfte, und der, wie die überlieferten Quellen beweisen, ganz seinem Charaktertypus in der alten Poesie und Kunst gemäss auch in den einschlägigen Tragödien die Rolle eines milden und sanften Greises spielte, welcher eher zu jedem Liebeswerk als zu irgend einer Hartherzigkeit im Stande war. Hing doch von ihm ebenso wie von der Hecuba ganz wesentlich die Aufnahme und Wiederanerkennung des Paris ab. Dieser aber wurde nicht von ihm verstossen, und auf ihn, den König, der dem armen Hirten eben als Vater genannt ist, richtet daher Paris in mehreren unserer Reliefs, besonders schön und lebensvoll auf Nr. 17, den Hülfe flehenden Blick, anstatt das Schwert gegen den Deiphobus zu gebrauchen. Den leicht kenntlichen Priamus sehen wir daher, wie schon oben jedesmal bemerkt worden, auf den NN. 2—7 allein und ohne Begleitung, auf den NN. 10 und 11 aber in Verbindung mit einem jüngeren Manne, wie wir ihn später, Cap. 6, auch in einer Scene aus der Ilias finden werden, weiter auf Nr. 7 den Befehl gebend, vom Paris abzulassen und ebenfalls mit einem jüngeren Begleiter (Helenus?), auf Nr. 21 am Ende der l. R., auf Nr. 27 am Ende der r. R., auf Nr. 28 ebenso wie auf Nr. 18 mit der Cassandra zusammen und endlich auf den NN. 29 und 30, und zwar in letzterer Darstellung mit einem ohne Verständniss aufgesetzten jugendlichen Kopfe, dafür aber in Gesellschaft eines bärtigen Mannes.

Es ist ferner bedenklich, mit Jahn l. c. p. 345 in dem auf den NN. 29 und 30 am Ende der l. R. davon eilenden Manne den Pflegevater des Paris mit Korythos, dem Sohne des Paris und der Oinone zu erkennen. Möglich bleibt es allerdings, dass diese beiden sammt der Oinone bei jener Scene irgend eine Rolle spielten; aber überliefert ist nichts davon, und trotz der einen von Jahn p. 345, Anmerk. 58 citirten Stelle des Porphyrius begreift man nicht recht die Nothwendigkeit dieser Charaktere für das Drama. Dazu kommt, dass ganz dasselbe Motiv, welches an den

Pädagogen in der Niobiden-Gruppe erinnert, auf einer anderen Aschenkiste vorhanden ist, die die Heilung des Telephus darstellt, cf. Cap. 3. Auf dieser letzteren finden sich allerdings Gründe, welche den aus der Hand des Telephus geretteten Orestes mit seinem Pädagogen erkennen lassen, aber in den beiden vorliegenden Reliefs fehlt jeder zwingende Anlass für die Deutung auf den Korythos mit dem älteren Hirten, und man wird daher versucht, hier wie in vielen anderen Fällen an eine willkürliche Erweiterung der Composition mittels eines öfter zu verwendenden Modells durch irgend einen ungebildeten Kunsthandwerker zu denken, der einen erschreckten Knaben (immerhin einen kleinen Priamiden) mit seinem Pädagogen auch bei diesem spannenden Ereignisse am Platze finden mochte.

Fassen wir nun alle diese, theils engeren, theils weiteren Compositionen, welche offenbar aus einer und derselben poetischen Quelle stammen, zusammen, so lässt sich der ihnen zu Grunde liegende Moment meiner Ansicht nach folgendermassen bestimmen:

In demselben Augenblicke, wo der im Wettkampf siegreich gewesene Paris, von mehreren der Brüder aus Neid verfolgt und von der die Zukunft sehenden rasenden Schwester mit dem Tode bedroht, den Altar des Zeus ἑρκεῖος erreicht hat und zugleich erkannt wird: — in diesem Augenblicke der höchsten Todesgefahr und der grössten Hoffnung ihres Lieblings drängen sich die mächtige Aphrodite und die erschreckten, nur Liebe und Erbarmen fühlenden Eltern zwischen die feindseligen, zum Theil schon in Folge der Erkennung des Bruders zurückweichenden Geschwister, und das Machtgebot der Göttin vollendet ohne Weiteres die Aufnahme des kühnen und schönen Königssohnes in das elterliche Haus.

Schon der Umstand, dass hier eine grossartige Katastrophe vorliegt [1], in welcher die an einer Reihe von Conflicten entwickelten Leidenschaften ihren höchsten Grad erreicht haben, und in deren gespanntestem Momente ein deus ex machina den Knoten zerhaut, giebt die Vermuthung an die Hand, dass der diese Composition erfindende Originalkünstler die Personen und Charaktere eines Dramas, in specie einer Tragödie zum Muster wählte. Rechnen wir ferner die echt dramatische, der Natur des Epos zuwiderlaufende wirkungsvolle und gleichmässige Gegenübersetzung des männlichen und weiblichen Elementes hinzu, und wickeln wir die in diesem Schlussmomente gegebene Verkettung der Verhältnisse auseinander, d. h. reihen wir die dieser Katastrophe mit Nothwendigkeit vorausgehenden und nachfolgenden Scenen oder Episoden zusammen und übersetzen sie in die poetische Sprache, oder besser gesagt, lassen wir die Charaktere selber reden und handeln: — so gelangen wir auf die vom Epos verschmähte breite Anlage eines dramatischen Planes, d. h. auf eine Reihe von ursächlich

---

[1] R. Rochette, Mon. inéd. l. c.: c'est donc là qu'est toute la peripétie de ce drame, et c'est aussi là que se trouve toute l'intelligence de ce sujet.

verbundenen Momenten, an welchen eine langsame psychologische Entwicklung der Charaktere bis zur leidenschaftlichsten Katastrophe hin künstlerisch beabsichtigt ist. Die Trauer des alten Königspaars um'den verloren geglaubten Sohn und in Folge davon die Veranstaltung der Leichenspiele; die Ankunft des Hirten und seine Aufnahme in den Wettkampf; der Sieg des Paris (welcher in der Tragödie vom Boten gemeldet wird); der Neid der Königssöhne und in Folge desselben der Streit um Geburt- und Seelenadel; der Versuch einer Schlichtung dieses Streites vor dem alten Priamus; die Erkennung des Sohnes, sei es nun nach der wahrscheinlichen Erzählung des Servius allatis crepundiis (ratis signis Ovid. her. XVI, 90) oder durch den Schrei der Seherin; der leidenschaftliche und erschütternde Wettkampf dieser letzteren mit dem geängsteten Mutterherzen der Hecuba; endlich im Moment der höchsten Todesgefahr der entscheidende Machtspruch der plötzlich erscheinenden Göttin: — alle diese Episoden sind sowohl höchst dramatisch als auch mit Nothwendigkeit aus unserer Katastrophe zu folgern und widersprechen der Natur des Epos, welches schnell von einer That zur andern schreitet, durch eine so ausgedehnte planmässige Vorbereitung einer einzigen Handlung verschleppt werden würde, seine Charaktere nicht langsam bis zur höchsten Leidenschaft entwickelt, sondern gleich von vorneherein voll und ganz ins Leben setzt, das weibliche Element minder hervortreten lässt, die Einfachheit der Verhältnisse dem Reichthum an Conflicten und Gegensätzen vorzieht und vor allen Dingen seine Glanzeffecte in der sinnlichen Ausmalung echt heroischer Handlungen sucht, weshalb ich glaube, dass im Epos der eigentliche Wettkampf in den Spielen der poetische Kernpunkt war, und dass ein durch das Epos angeregter Künstler gerade diese Scene und nicht jene dramatische Katastrophe gewählt haben würde.

Noch wichtiger aber ist der Umstand, dass, wie schon in der Interpretation der einzelnen Figuren nachgewiesen worden, alle diese Charaktere ganz in derselben Auffassung in der Euripideischen und vor allen Dingen in der Ennianischen Tragödie vorhanden waren (von der Sophokleischen wissen wir nicht genug), und dass die Reconstruction dieser Dramen aus ihren Fragmenten bei allen im Einzelnen von einander abweichenden Gelehrten mit Nothwendigkeit auf eine unseren Reliefs ganz ähnliche Schlusskatastrophe führt. Dagegen lässt uns die epische Ueberlieferung, wie schon bemerkt, ganz im Stich. Wenn es nun auch durch jenes bei Varro de l. l. VII, 82 gefundene Zeugniss wahrscheinlich wird, dass Ennius in seiner Tragödie dem Euripides folgte, so lässt sich doch nicht nachweisen, ob er ihn wörtlich übersetzte, oder ob er sich besondere Freiheiten erlaubte; und alle Versuche, das Verhältniss dieser beiden Dichter hierin im Einzelnen festzustellen, stehen mehr oder weniger in der Luft [1]). Genug für uns, dass wir in den Fragmenten ihrer Tragödien dieselben Grundzüge wie auf unsern Reliefs erkennen können. Da aber jener grossartige Wortkampf zwischen der Hecuba und Cassandra nur in den Fragmenten des

---

[1]) Ladewig, Anal. scen. p. 30 (Schulprogramm 1848); Ribbeck, l. c. p. 259.

Ennius überliefert ist, da ferner die Rolle der Aphrodite bei Ennius viel unzweifelhafter ist als bei Euripides, [1] da sodann bezüglich des griechischen Literatur- und Kunsteinflusses auf Italien alle unsere Monumente der Ennianischen Dichtung weit näher liegen als der Euripideischen, da endlich nur italische und keine griechischen Monumente mit unserer Darstellung gefunden sind: — so stehe ich nicht an, den römischen Dichter als die Quelle unserer Reliefs zu vermuthen und letztere als ein beachtenswerthes Hülfsmittel für die Reconstruction seines dramatischen Planes hinzustellen. Wenn ich nun aber im Folgenden keine neue umständliche Construction des Ἀλέξανδρος oder der Ἀλεξάνδρα versuche, so geschieht dies deshalb, weil in den oben aus der Katastrophe entwickelten Episoden der Gang des Dramas nach den Monumenten bereits gezeichnet ist, und, wie Jeder sieht, die Fragmente dazu passen. Nur darauf mache ich aufmerksam, dass die Entdeckung des Paris trotz des Hygin'schen quum Cassandra vaticinaretur cet. nicht erst durch die Seherin bewirkt zu werden brauchte (cf. die citirten Stellen des Servius und Ovidius), und dass das Mitleid der Eltern nicht genügte, um die Aufnahme des Paris herbeizuführen, sondern gewiss die Aphrodite der deus ex machina war, welcher die gährenden Leidenschaften der Geschwister sowie ihre Sorgen über die Zukunft vollkommen zu beruhigen wusste. Denn nur so erklärt sich die spätere Bereitwilligkeit der Priamiden zu den Unternehmungen des Paris. Für den Künstler aber sind diese wie noch spätere Darstellungen aus der Reihe der etruskischen Aschenkisten ein Beweis, dass wenn sein Gebilde den Inhalt eines Dramas repräsentiren soll, der prägnanteste Moment unfehlbar in der Katastrophe zu suchen ist, in welcher die Grundzüge aller Hauptcharaktere am intensivsten und wirkungsreichsten zur Erscheinung zu kommen pflegen, und die Handlung die höchste Spannung erreicht hat.

CAPITEL II.

Die Entführung der Helena.

Von den sechzehn vorliegenden Volterraner Aschenkisten zeigen fünfzehn die gleiche, eine einzige dagegen eine etwas abweichende Auffassung eines und desselben Momentes aus dem Mythus vom Paris und der Helena.

Wir beginnen mit dieser isolirten Darstellung, welche zugleich die geringste Figurenzahl hat.

Nr. 1 (Volterra: Museum Nr. 257). Das Local wird durch ein am Lande liegendes schmuckreiches, mit vielen Rudern versehenes Schiff bezeichnet,

---

[1] Ladewig l. c.

wie es auf den Volterraner Aschenkisten üblich ist, und welches von dem einen Ende des Reliefs bis zum andern reicht. Den Strand veranschaulicht ein am Ende der l. R. aus mehreren Blöcken aufgethürmter Fels. Auf der r. R. sind zwei ganz gleich gekleidete und mit schmalkrämpigen Schifferhüten bedeckte jugendliche Männer in der gewöhnlichen etruskischen Tracht damit beschäftigt, eine schöne halbnackte Frau ins Schiff zu heben. Und zwar sucht sie der rechts am Ende stehende und sich bückende Mann an den Knieen zu umfassen, während der andere, welcher sich in der Mitte der Bildfläche befindet, hinter ihrem Rücken auf sie zugetreten ist, mit seinem l. Arm ihre l. Schulter, mit seinem r. Arm ihren r. Arm unterstützt und ihren Oberleib in die Höhe hebt, um sie so über den Rand des Schiffes zu bringen. Um den Hals trägt sie eine Torques und auf dem Hinterhaupte einen Schleier. Während ihr aufgerichteter Oberleib vorn völlig entblösst ist, sehen wir den Unterkörper bis an die Füsse mit einem Gewande verhüllt, dessen einer herunterhängender Zipfel von der r. Hand festgehalten wird, während sie den andern um den Unterarm geschlungen und letzteren zugleich in die Höhe gehoben hat, um mit ihrer l. Hand den Schleier festzuhalten. Ihr Gesicht ist nach der r. R. hingewandt. Auf der l. R. sehen wir zwei ebenfalls etruskisch bekleidete Männer, welche bereits im Schiffe sind, nach ihr hinblicken. Der eine trägt die gewöhnliche Schiffermütze und hält mit beiden Händen das Steuerruder, der andere aber, welcher mehr nach der Mitte gerückt ist, hat eine phrygische Mütze auf dem Kopfe und ertheilt den die schöne Frau in das Schiff hebenden Männern mit der ausgestreckten Rechten die betreffenden Anordnungen. Seine Linke stützt er auf den Rand des Schiffes. Es sei hier gleich bemerkt, dass auf allen Aschenkisten dieser Reihe nur zweimal am Ende der l. R. auf Nr. 3 und 18 ein bärtiger Mann vorkommt, alle anderen Figuren aber unbärtig sind.

Nr. 2 (ebendas. 254). Nur das hintere Ende des Schiffes mit dem Steuermann ist sichtbar, und zwar das auf der l. R.: — ein Motiv, welches mehr oder weniger modificirt auf allen übrigen Reliefs wiederkehrt. Dem Steuermanne zunächst, jedoch v o r dem Schiffe und am Strande sitzt auf einem Sessel ein mit einer phrygischen Mütze bedeckter, im Uebrigen aber etruskisch gekleideter Mann, welcher, mit dem ganzen Körper dem Beschauer mit dem Gesichte zugewendet, nach rechts hinsieht und beide Hände auf ein Schwert stützt, das er vor sich auf einen Stein gesetzt hat: — eine Figur, welche ebenfalls kaum verändert auf allen Darstellungen befindlich ist, und die wir der Abkürzung wegen gleich Paris nennen wollen. Sein Blick ist auf eine Frau gerichtet, welche in langer Gewandung, den Busen zur Hälfte entblösst (auf den übrigen Darstellungen ist es bald die r., bald die l. Hälfte desselben), mit Diadem und einem nach hinten herabfallenden Schleier auf dem Haupte, zögernden Schrittes und etwas gesenkten Antlitzes, das Auge jedoch zu dem sitzenden Paris gewandt: — auf der r. R. von zwei männlichen Gestalten herangeführt wird, von denen der eine, ein hochgewachsener und schlanker, nur um die Hüften bekleideter und mit einer Art Petasos bedeckter junger Mann mit seiner Rechten die r. Hand der Helena, wie wir gleich sagen wollen, gefasst

hält, sich etwas vorn über neigt, der Helena etwas verwundert ins Antlitz schaut und seine Linke auf ihren Nacken gelegt zu haben scheint, während der andere, hier noch ein Knabe, welcher sehr verstümmelt ist, hinten nachschiebt, um die Helena vorwärts zu bringen. Auch dieses Motiv auf der r. R., die zögernde Helena mit ihren beiden verschiedenen Begleitern, ist in allen folgenden Darstellungen, meistentheils aber weniger schön und ausdrucksvoll, wiederholt. Es bleibt nun auf unserm Relief noch eine Figur in der Mitte übrig, ein von r. nach l. eilig herangeschrittener, bereits stehender hochgewachsener junger Mann, nur mit der über den Rücken fallenden Chlamys bedeckt, der seine Rechte auf die l. Schulter des Paris gelegt hat und sich ebenso wie der eine Begleiter mit der Miene der Verwunderung nach der halb und halb widerstrebenden Helena umsieht. Zwischen seinen Füssen ein Hündchen, welches den Zug von r. nach l. begleitet und die Haltung wie die Gemüthsstimmung seines Herrn zu theilen scheint.

Nr. 2 A. (ebendas. 255). Mit ganz unbedeutenden Abweichungen dieselbe Composition wie Nr. 2. Das Hündchen in Nr. 2 fehlt jedoch.

Nr. 3 (ebendas. 430.) Ueber diese immerhin ganz schöne, aber weniger lebhaft aufgefasste Darstellung ist nur dies zu bemerken, dass Paris kein Schwert, sondern einen bunt carrirten Stab in den Händen hält, und dass am Ende der r. R. ein seinen r. Arm nach der Mitte hin in die Höhe hebender Schiffer steht, nur nach unten hin bekleidet und ein über die Schulter gelegtes Steuerruder in der Linken haltend.

Nr. 4 (Villa Albani: Zoega t. 39) gleicht Nr. 3 bis auf einige Abweichungen in der Gewandung und bis auf den Freund des Paris, welcher sich ihm vertraulich an die Schulter lehnt. Statt dieses letztern finden wir hier nämlich zwei mit einem schurzartigen Gewande um die Lenden bekleidete Diener, von denen der eine dem andern eine grosse Vase überreicht, um sie ins Schiff zu legen.

Nr. 4 A (Volterra-Museum, im Fenster des ersten Saales). Die Composition stimmt mit Nr. 4 überein. Nur sind die beiden Diener mit der Vase und die Figur hinter Helena vollständiger bekleidet.

Nr. 5 (ebendas. 249) ist Nr. 4 in allen Figuren sehr ähnlich, aber weit plumper in der Auffassung und Zeichnung. Der Diener, welcher die Vase empfängt, steht halb hinter Paris bereits im Schiffe.

Nr. 5 A (Verona: in dem jetzt der Stadt gehörigen früheren Museum Verità), wie Nr. 5. Statt des Stabes hält Paris in seiner auf dem Schoosse ruhenden Rechten ein Schwert.

Nr. 5 B (Verona: Museo lapidario; Maffei Mus. Veron. p. V, 1) mit dem vorigen fast ganz übereinstimmend.

Nr. 6 (Volterra: tomba Inghirami). Dieses schönere Relief unterscheidet sich dadurch von Nr. 5, dass der die Vase haltende Diener dieselbe nicht einem zweiten Diener im Schiff, sondern dem am Ende der l. R. im Schiffe befindlichen Steuermanne übergibt, welcher zu diesem Behufe das Ruder aus der Hand gelassen hat und aufgestanden ist. Paris sitzt, die Linke auf einen nicht mehr sichtbaren Stab gestützt (cf. Nr. 7),

den r. Ellenbogen auf das l. Handgelenk gesetzt und die r. Hand an den Kopf gelehnt, nachlässig daneben, den Körper mehr nach l. gewandt, das Gesicht aber auf die Helena gerichtet. Unter dem Stuhl sieht man den Hinterleib eines verstümmelten Hundes.

Nr. 7 (Volterra: Museum Nr. 256). Die sehr verstümmelte Darstellung ist besonders in den Gewandmotiven und überhaupt in der Auffassung der analogen Figuren Nr. 6 sehr ähnlich. Indessen sehen wir hier hinter dem im Schiffe sitzenden Steuermanne noch einen Diener stehen, welcher die Vase in Empfang nimmt. Und am Ende der r. R. kommt hinter dem bekannten Schiffer mit dem zweiten Steuerruder noch eine weitere Gestalt zum Vorschein, welche sehr verstümmelt ist und wahrscheinlich ebenfalls einen Diener vorstellt (cf. Nr. 8). Zwischen den Füssen des zweiten Steuermannes liegt eine zugespitzte Amphora.

Nr. 8 (Volterra: tomba Inghirami) ist Nr. 7 fast ganz gleich, aber besser erhalten. Von den beiden Figuren am Ende der r. R. ist die eine im Gegensatze zu der analogen Figur auf Nr. 7 ohne Steuerruder abgebildet; die andere sieht man dagegen eine Amphora auf der l. Schulter tragen. Desgleichen liegt zwischen den Füssen eines jeden dieser beiden Männer eine zugespitzte Amphora; auch das Hündlein in Nr. 2 und 6 sehen wir hier an seinem analogen Platze.

Nr. 9 (Volterra: Museum Nr. 252; Gori Mus. Etr. III, 5). Ganz dieselbe Auffassung wie in Nr. 8. Die Figur am Ende der r. R. zieht ein Schwert aus der Scheide.

Nr. 10 (London: brit. Museum). Hier fehlen die beiden bekannten Figuren der r. R., der Schiffer und der Diener. Statt deren sehen wir hier das Vordertheil des Schiffes mit einer kleinen Cajüte in Form eines bedachten Schilderhäuschens, ebenso in Nr. 11.

Nr. 11 (Volterra: Museum Nr. 248) ist Nr. 10 sehr ähnlich. Nur der bekannte Diener auf der r. R. mit der zugespitzten Amphora auf der l. Schulter kommt hinzu. In der Bewegung seines rechten Armes sieht man ein Stück von dem Motiv des fehlenden Schiffers derselben R.

Nr. 12 (ebendas. 253). Der Diener mit der Amphora rechts fehlt. Statt seiner sehen wir den bekannten Schiffer mit dem Steuerruder, das er hier mit beiden Händen hält.

Nr. 13 (ebendas. 251). Alles wie in Nr. 12; nur fehlen die beiden Nebenfiguren der r. R., und statt ihrer sehen wir dem Steuermanne der l. R. gegenüber einen Mann im Schiffe sitzen, welcher erstaunt die r. Hand in die Höhe hebt.

Nr. 13 A (Volterra: Villa Inghirami) enthält die aus vier Figuren bestehende Gruppe der l. R. von Nr. 13 ohne irgend eine Abweichung; die rechte Seite ist fast ganz zerstört.

Nr. 14 (Volterra: Mus. Nr. 250) gleicht Nr. 13; nur hält der, welcher am Ende der r. R. im Schiffe sitzt, ebenfalls ein Steuerruder in der l. Hand, und zwischen ihm und dem nachschiebenden Knaben ist wiederum der bekannte Schiffer sichtbar, so dass im Ganzen drei Steuerruder vorräthig sind.

Nr. 15 (Florenz: Uffizj Nr. 73; Tischbein, Homer I, Nr. 4; Millin,

Gal. myth. 157, 542). Die beiden Diener, welche sonst auf der l. R. mit der Vase beschäftigt sind, fehlen. Statt deren sieht man zwischen dem Paris und dem älteren Begleiter der Helena einen verstümmelten weiblichen Dämon mit der Fackel im Schiff. Der Oberleib der Helena ist vorn ganz entblösst. Paris sitzt, mit dem Körper mehr nach vorn und zu ihr gewandt, auf dem Stuhle. Auf der r. R. dieselben Nebenfiguren wie auf Nr. 14, nur fehlt dem aussen stehenden Schiffer das Steuerruder, während der sitzende auf das seinige beide Hände legt. Auch der Steuermann, der in dem hier ganz ausnahmsweise nach l. gewendeten Vordertheil des Schiffes steht, erscheint ohne Ruder.

Nr. 16 (Paris: Louvre, Clarac 214 bis, Nr. 792; Overbeck T. 13, 12) sehen wir rechts und links von dem Ruderer auf der l. R., der mit seinem Ruder eine angestrengte Bewegung macht, zwei Diener im Schiff, von denen der eine, welcher zwischen dem Paris und dem Ruderer sichtbar ist, in der Linken eine zugespitzte Amphora hält, während er mit der Rechten nach der grossen Vase langt, welche ein anderer Diener rechts von Paris herbeibringt. Auf der r. R. steht hinter dem nachschiebenden, hier eben so gross wie alle andern Figuren dargestellten Begleiter der Helena ein weiblicher Dämon mit Flügeln, ganz am Ende ein Diener mit einer Vase.

Nr. 17 (Rom: Museo Gregoriano I, 95, 5). Eine Aschenkiste, von welcher unten der ganzen Länge nach ein ziemliches Stück weggebrochen ist. Die ersten, von l. nach r. gezählten acht Figuren gleichen den acht Hauptfiguren auf Nr. 9 ziemlich genau. Am Ende der r. R. aber sehen wir das andere Ende des Schiffes und in demselben zwei unbeschäftigte Schiffer sitzen. Und besonders merkwürdig sind drei vor diesen Schiffern auf dem Rande des Schiffes stehende kreisrunde oder tellerförmige Gegenstände, die mit grosser Wahrscheinlichkeit als Schilde gedeutet werden, welche die Ruderer vor etwaigen Angriffen decken sollen. Ein gleicher Schild befindet sich am andern Ende des Schiffes zwischen Paris und dem Steuermann auf dem Rande des Fahrzeuges stehend.

Nr. 18 (Florenz: Palast Antinori). Eine von den bisherigen sehr abweichende Composition. Paris mit einem neben ihm stehenden und die r. Hand auf seine l. Schulter legenden jungen Manne sowie die Helena mit ihren beiden Begleitern sind zwei Gruppen, welche genau mit Nr. 2 übereinstimmen; jedoch sind sie etwas weiter von einander entfernt, und zwischen ihnen befindet sich ein an Rücken und Haupt geflügelter, nur um die Lenden bekleideter weiblicher Dämon, welcher, in der Linken eine Fackel haltend, die Rechte gegen Paris hin ausstreckt und auf ihn zuschreitet. Ein ganz gleicher weiblicher Dämon befindet sich hinter dem jüngeren Begleiter der Helena am Ende der r. R. Er tritt von hinten heraus in den Vordergrund und zeigt mit der Rechten bedeutungsvoll nach oben. Links von Paris erhebt sich ein ähnlicher, aber nur halb so hoher, den Strand veranschaulichender Felsblock wie auf Nr. 1. Und unmittelbar links von diesem Felsen, also ganz am Ende der l. R. sehen wir ein Stück vom Schiff mit zwei unten abgebrochenen Rudern und oben auf dem Rande darüber befindlichen Ruderschilden, wie wir sie schon in Nr. 17 kennen

lernten. Hinter diesen Ruderschilden endlich befinden sich zwei mit Hut und Chlamys bekleidete Schiffer, welche beide nach der Mitte schauen und von denen der ganz am Ende befindliche, zugleich etwas höher stehende bärtig ist und die Linke erstaunt in die Höhe hebt.

Nr. 18 A (Museo Estense del Catajo IX). Nach der Beschreibung dieses Museums von Cavedoni (Modena 1842, p. 25) eine ähnliche Composition wie Nr. 18.

Der auf all' diesen Reliefs gegebene Moment ist bekannt: Es ist die Einschiffung der ihrem Menelaus untreu gewordenen Helena und ihres Verführers, des Paris, nach Troja.[1] Die Auffassung dieser beiden Figuren aber bildet (weniger freilich in Nr. 1) auf allen übrigen Darstellungen einen entschiedenen Gegensatz gegen das von Petersen publicirte, schön und feinsinnig interpretirte Relief im Museo Lateranense.[2] Während in diesem die einfach bekleidete Helena, hoheitsvoll und ernsthaft über den unwiderstehlichen Willen der mächtigen Aphrodite und die verhängnissschwere Zukunft nachsinnend, am Strande steht, Paris aber in leidenschaftlicher Begehrlichkeit die Hände nach ihr ausstreckt, um sie ins Schiff zu ziehen, sehen wir dagegen auf unsern Reliefs die im Schmucke der Königin sowohl als ganz besonders in ihrem Gebahren etwas verschämt coquettirende, halb und halb widerstrebende, dennoch aber willig sich verführen lassende Gattin des Menelaus in ihrer ganzen Treulosigkeit und Sinnlichkeit dargestellt, während Paris, seines durch die Göttin errungenen Sieges völlig gewiss, übermüthig, nachlässig und gleichgültig auf dem Stuhle sitzt und an dieser weiblichen Schwäche seine Augen weidet. Weniger freilich tritt, wie schon bemerkt, die Leichtfertigkeit dieses gegenseitigen ehebrecherischen Verhältnisses auf Nr. 1 an den Tag, wo Paris sich interessirter zeigt und überhaupt mehr an das Petersen'sche Relief erinnert, die Helena indessen von einer ziemlich üppigen Coquetterie immer noch nicht freigesprochen werden kann. Eine weitere Frage aber ist die, ob mit dem gegenseitigen Verhältnisse dieser beiden Hauptpersonen der Grundgedanke unserer Compositionen abgeschlossen und ob alle übrigen Figuren derselben mit einander ohne Umstände in die Rubrik des namenlosen Dienst- und Schiffspersonals gebracht werden dürfen. Ich glaube nicht, wenngleich sich die etruskischen Künstler nicht viel mehr dabei gedacht haben mögen, und ich auch schon an dieser Stelle bemerken will, dass unsere Bildwerke unmittelbar aus sich selber keine völlige Sicherheit für weitere Benennungen gewähren. Wohl aber dürften dieselben auf verständnissvollere Originalbildwerke, welche den mehr oder weniger mit Einsicht und Geschick arbeitenden etruskischen Kunsthandwerkern hie und da wohl freilich nur in partieller Weise zu Vorlagen dienten, schliessen lassen und deshalb begründeten Vermuthungen über ursprüngliche, aber verloren gegangene Bedeutungen Raum gewähren.[3] Sehen wir z. B. die beiden ganz gleichen schönen Jünglingsgestalten auf

---

[1]) Overbeck, Heroengall. p. 273 ff. — [2]) Ann. dell' Inst. 1860, tav. d'agg. C; p. 121 ff. — [3]) Petersen l. c. p. 128.

Nr. 1 an, welche die Helena ins Schiff heben, so wird es uns schwer, sie ohne Weiteres als dienende Nebenfiguren zu deuten, einestheils schon wegen ihrer ganzen Bildung und wegen der Art, wie sie mehr noch als der deutlich charakterisirte Paris in den Vordergrund treten, anderntheils aber ganz besonders deshalb, weil es sich, wie überhaupt, so auch mit der antiken Anschauung nicht verträgt, dass gewöhnliche Dienerhände in dieser Weise mit einer Königin umgehen. Selbst Herolde, wie sie bei der Wegführung der Briseïs thätig sind, durften vorzüglich in diesem Falle, wo es sich um weit mehr als um eine Gefangene handelt, einem denkenden Originalkünstler nicht genügen. Zudem sind die beiden betreffenden Jünglinge auch nicht als solche charakterisirt. Dagegen kennen wir Bildwerke, in welchen Agamemnon die Briseïs, Paris oder Menelaos die Helena, Akamas und Demophon die Aethra führen. Auch ist es in der Heroenzeit kein Brauch, dass Könige da, wo sie in der Sage und bildenden Kunst auftreten, mit einem so zahlreichen und vornehmen Hofgefolge umgeben sind, wie z. B. die Götter Zeus, Poseidon, Hades, Dionysos und die Fürsten unserer Gegenwart. Im Gegentheil finden wir in der Regel nur den einen oder andern, mehr oder weniger ebenbürtigen, älteren oder jüngeren Freund und Genossen mit ihnen verbunden. In Betreff jener beiden Relieffiguren dürfen wir also auch nicht an trojanische Kammerherren aus dem übrigen Hofstaate des Priamus denken. Wenn daher nicht Aphrodite, Eros oder Paris selber den Ritterdienst bei der Helena übernehmen, wie dies sonst schicklich und vielfach üblich ist, so kann eine solche Rolle nur vertrauten Bekannten oder Verwandten der einen oder anderen Seite zugetheilt werden. An diese musste derjenige Künstler, welcher eine grössere Gruppe bilden wollte, unbedingt zuerst denken. Denn die Alten pflegten die Darstellung einer grösseren Anzahl von Personen nicht so abzustufen, dass für die Hauptwirkung der darin gegebenen Idee nur zwei Figuren von Belang, alle andern aber ziemlich gleichgültig waren, wie dies bei lauter stummen und gehorsamen Dienern der Fall sein würde, sondern in der Regel suchten sie in echt künstlerischer Weise mehrere Mittelpersonen von verschiedener Bedeutung zwischen den wichtigeren einerseits und den untergeordneteren Figuren einer Composition andererseits anzubringen. Dies beweisen unzählige und lehrreiche Beispiele. Dass wir aber auch auf den vorliegenden etruskischen Reliefs bezüglich des ihnen zu Grunde liegenden Gedankens an mehr als zwei Hauptfiguren, den Paris und die Helena, zu denken haben, zeigt ganz besonders Nr. 2, Nr. 3 und Nr. 18. Die Vertraulichkeit der beiden schön und hoch gewachsenen jungen Männer auf Nr. 2, des einen gegen den Paris, des andern gegen die Helena, kann unmöglich auf gewöhnliche Diener schliessen lassen. Es ist, als ob der, dessen r. Arm auf der l. Schulter des Paris liegt und der dabei die Helena anblickt, zu ersterem die Worte spräche: „Sieh, wie sie sich ziert, die Närrin,“ der andere dagegen, welcher die Helena führt und ihr ebenfalls ungenirt ins Antlitz schaut, einen ähnlichen Gedanken gegen letztere äussern müsste. Wären es nicht ein etruskisches Monument und eine etruskische Hand, worüber wir hier zu urtheilen haben, so könnte allerdings die spärliche und diener-

artige Bekleidung des die Helena führenden jungen Mannes unser Bedenken erregen. Da es aber eine ausgemachte Sache ist, dass die etruskischen Kunsthandwerker oder Fabrikarbeiter bald gedankenlos copirten, bald willkürlich änderten, uns aber ebendeswegen immerfort Veranlassung geben, auf bessere Originalcompositionen zurückzugehen, so muss dieses Bedenken schwinden. Auch hat der Petasos des Betreffenden in der Reihe dieser Monumente wieder etwas Ungewöhnliches.

Wen haben wir uns ferner unter dem nachschiebenden Knaben hinter der Helena vorzustellen? Die in vielen Versionen wohl und gut erhaltene Sage erzählt von einem solchen so wenig bei dieser einzelnen Begebenheit aus dem Mythus als überhaupt etwas. Lässt uns aber die Sage im Stich, so müssen wir in der Erklärung eher auf bessere und frühere Analogien in Originalbildwerken Bedacht nehmen, als mit inhaltslosen Statisten und Nothbehelfen zufrieden sein.

Somit bieten diese drei zuletzt besprochenen Figuren allein eine Schwierigkeit für die Interpretation, während alles übrige Personal durch sich selber zu erklären ist.

Ehe wir aber diesen Schwierigkeiten aus dem Wege gehen, müssen wir die verschiedenen Ueberlieferungen der Sage, sowie die sonstigen einschlägigen Bildwerke genau prüfen, um daraus für die Interpretation soviel als möglich zu gewinnen. Das Epos erzählt zunächst von dem Liebling der Aphrodite, dem Aeneas, welcher auf Befehl der Göttin den Paris begleitete [1]): *καὶ ἡ Ἀφροδίτη Αἰνείαν συμπλεῖν αὐτῷ κελεύει.* Die Erzählungen des Dictys I, 3 und Dares IX, 38 beweisen ferner, dass diese Tradition das ganze Alterthum hindurch bis ins Mittelalter hinein erhalten blieb. Und Jahn sowohl wie Overbeck erkennen ihn mit sehr grosser Wahrscheinlichkeit in dem die Timandra abwehrenden bärtigen Manne auf der schönen Schale des Hieron. [2]) Mögen nun die etruskischen Künstler von diesem Mythus eine bestimmte Vorstellung gehabt haben oder nicht, so ist es doch immerhin möglich, dass wir den Aeneas auch auf NN. 2, 3 und 18 in der schönen Figur neben dem Paris zu erkennen haben. Allerdings spricht hier zunächst seine Jugendlichkeit dagegen, da derjenige Künstler (und vor allen Dingen der italische), welcher ihn als den älteren und erfahrneren Berather des Paris darzustellen beabsichtigte, jedenfalls zu einem prononcirteren Typus greifen musste. Bedenken wir sodann, dass in späteren Sagen [3]) auch Glaucus, Deiphobus, Polydamas und noch andere als Begleiter des Paris genannt werden, so wird die Figur des Aeneas auf unsern Reliefs vorläufig nur eine Vermuthung bleiben, welche andern Vermuthungen Platz lässt. Und deshalb sei es mir erlaubt, hier noch eine solche aufzustellen.

---

[1]) Ueber den innern Zusammenhang der Aeneas-Sage mit dem Untergang Troja's siehe Preller, Röm. Myth. p. 667, Anm. 1. — [2]) Jahn, Berichte der k. sächs. Gesch. d. Wiss. 1850, p. 197; Overbeck, l. c. Mit Recht wehrt sich Petersen, l. c. p. 124, den Aeneas auf dem oben citirten Relief zu erkennen. — [3]) S. deren Zusammenstellung bei Dederich, Dictys, obss. in lib. I, cap. 3: Dictys III, 26. V, 2. Dares, cap. 9. Jos. Iscanus III, 185. Henric. Brunswig. c. 28, fol. 45. Joannes Malalas, p. 116. Zu vergl. Herodot II, 113.

Ich denke nämlich an die Brüder der Helena, die beiden Dioskuren, wenngleich ich von vornherein zugebe, dass die Verfertiger unserer Reliefs keine klare Vorstellung von ihrem Verhalten im Epos und Mythus, sowie von ihrer typischen Durchbildung in der Kunst gehabt haben können. Abgesehen von der überaus häufigen Verbindung der Dioskuren mit ihrer Schwester Helena in der Götter- und Heroensage sowohl als im griechischen und italischen Cultus [1]), glaube ich auch, dass sie als Begünstiger der Liebe des Paris und der Helena in den Kyprien eine Rolle spielten.

Bekanntlich erzählt Proklos in seinen Excerpten, dass Paris bei seiner Ankunft in Sparta zuerst bei den Dioskuren einkehrte, bei diesen eine gastliche Aufnahme fand und dann erst zu Menelaus nach Sparta reiste. Nachdem hierauf die Verführung der Helena während der Abwesenheit ihres Gatten und die Flucht derselben mit dem Paris nach Troja geschildert worden, fügt Proklos mit einem Male die Geschichte von dem durch die Dioskuren verübten Rinderraube hinzu, welcher die Ursache des bekannten merkwürdigen Endes beider Brüder ist, und kommt erst nach dieser räthselhaften Episode wieder auf den Menelaus zu sprechen, indem er andeutet, wie die Iris ihn in Kreta von seinem häuslichen Unglücke benachrichtigte. Ehe ich mich nun auf den Zusammenhang dieser Geschichten näher einlasse, will ich zuerst zwei für meinen Zweck sehr interessante, bereits von Stephani publicirte Vasenbilder ausführlicher beschreiben [2]). Auf dem einen Bilde steht Helena, die Reize ihres schönen Körpers offen zur Schau tragend, bereits auf der Quadriga, während der durch die phrygische Mütze und kostbar geschmückte, lang herunterhängende Gewandung eines Wagenlenkers gekennzeichnete Paris eben im Begriff ist, zu ihr zu steigen und die Lenkung der Rosse zu übernehmen. Den l. Fuss bereits im Wagen, umschlingt er mit seinem l. Arm, dessen Hand die Zügel bereits gefasst hat, die Helena, während diese ihren r. Arm zärtlich um seine Schultern legt. Geflügelte Eroten umschwärmen das herrliche Paar, Hermes liebkost die Rosse und eine schöne, auf einem trittartigen Aufsatze stehende unbekleidete Dienerin, welche fast an eine Aphrodite erinnert, hält in der einen Hand eine reich ornamentirte Schale, in der andern ein ebenso künstlich gearbeitetes Thymiaterion, um beides auf den Wagen zu heben. Hinter dem Wagen endlich erblicken wir zwei herrliche Jünglingsgestalten von ganz gleicher Körperbildung, nur eine leichte Chlamys über dem l. Arm, von denen der eine, die Rechte auf eine Streitaxt stützend, nachlässig am Boden sitzt und sich nach dem Wagen umsieht, der andere aber stehend, die Füsse über einander geschlagen und den Oberkörper etwas vornüber beugend, eine sprechende Bewegung zur Helena und dem Paris hinüber macht, als ob er ihre Abreise zu beschleunigen rathe. Es sind dies die auch von Stephani so

---

[1]) Welcker, Gr. Götterl. I, 606—615. II, 416—435. Preller, Gr. Myth. II, 64—77. Gerhard Spiegel II, 189 ff. cf. besonders 201—203. — [2]) Compte rendu de la commission impériale archéologique pour l'année 1861, p. 126 und 132, Taf. V, Nr. 1 u. 3.

gedeuteten Dioskuren, die Brüder der Helena, welche hier offenbar als die Begünstiger ihrer treulosen Liebe und ihres von der Aphrodite geheiligten Ehebruchs zu denken sind.

Ebenso schön und reizend ist das andere Bild, welches einen Moment vor der Abreise des verliebten Paars vorstellt. Helena sitzt hier, als Königin und Braut mit Krone und Schleier geschmückt, auf einem thronartigen Sessel, den Oberleib nackt und den Unterleib bis an die Füsse mit einem leichten Gewandstück bedeckt. Zu ihr tritt von links her in einer überaus zierlichen und prachtvollen phrygischen Gewandung und Kopfbedeckung der verführerische Paris in strahlender Schönheit. Die Linke stützt er kriegerisch vornehm auf eine Streitaxt, und mit der Rechten begleitet er seine Rede ungefähr so, als ob er die Helena auf etwas hinweise, das noch bedacht werden müsse. Diese aber sieht ihn an, und erhebt den r. Arm, um ihn zu sich heranzuziehen. Auch fehlen nicht zu Häupten des schönen Paars die beiden geflügelten Eroten. Ausserdem aber sehen wir auf jeder Seite dieser Mittelgruppe zunächst zwei nach der Mitte hingewandte schöne Dienerinnen, von denen die eine stehend, die andere (und zwar die am Ende jeder Hälfte der Composition befindliche) etwas über die Basis des Bildes erhöht in sitzender Stellung gegeben ist. Von diesen vier Dienerinnen ist, wie Brunn darauf aufmerksam macht, die eine durch ihre matronenhafte Kleidung als Aethra charakterisirt, während Stephani sie unbegreiflicherweise Aphrodite nennt, von den andern beiden aber mögen zwei mit den durch Homer, Hygin und Dictys überlieferten Namen Klymene und Phisadies benannt werden,[1]) für die vierte aber fehlt uns ein Name. Die wichtigste Erweiterung der Composition aber sind auch hier wieder zwischen den ebengenannten Frauen zwei etwas hoch stehende nur mit der Chlamys versehene schöne Jünglinge von ganz gleicher Körperbildung, aber verschiedener Stellung, der eine auf der l. Seite in der Praxitelischen Weise des Anlehnens mit dem einen Arm, der andere auf der r. Seite in dem wahrscheinlich zur Zeit des Lysipp üblich gewordenen Motiv des Aufstemmens mit dem einen Fuss auf eine Erhöhung. Beide Jünglinge haben in sprechender Weise den Blick nach der Mitte des Bildes gewandt und erscheinen in ihrer Ruhe offenbar auch auf diesem Bilde als die Begünstiger des Treubruches ihrer Schwester.

Diese beiden Bilder sind nun bis jetzt die einzigen, in welchen die Dioskuren mit Bestimmtheit bei dem Liebesabenteuer des Paris gegenwärtig sind. Aber obwohl Stephani ihre Deutung ganz richtig gegeben hat, so ist es ihm doch nicht in den Sinn gekommen, davon auf das Epos eine Anwendung zu machen, so nahe es ihm doch liegen musste. Ich frage: Wie lässt sich in den Excerpten des Proklos die ganz abgerissene und anscheinend ganz unmotivirte Episode vom Kampf der spartanischen Dioskuren mit den messenischen Dioskuren, den Apharetiden Idas und Lynkeus, bei Gelegenheit des Rinderraubes mit dem Fragment von der

---

[1]) Muncker ad Hygin. fab. 79.

Geburt der Helena und überhaupt mit dem Ganzen in einen Fluss und Zusammenhang bringen? Nach der Erzählung von der Ankunft des Paris bei den Dioskuren in Amyklae fand sich, wie Welcker ganz richtig bemerkt [1]), der passende Ort für die Verse über den Ursprung der Dioskuren und der Helena, Athen. VIII, p. 334 c. Wenn aber Welcker l. c. p. 93 sagt: Es scheint diese Einkehr bei den Brüdern der Helena nur veranstaltet, um das Wichtigere zu berichten, dass Zeus die Helena mit der Nemesis gezeugt habe: — so halte ich dies nicht für richtig und den im Epos selber schon gegebenen Andeutungen nicht für angemessen. Wozu geht Paris noch erst nach Amyklae zu den Dioskuren und nicht gleich direct zum Menelaus und der Helena nach Sparta? Warum geht Menelaus trotz der Anwesenheit des Paris in seinem Hause nach Kreta und lässt Helena ganz arglos bei den Gästen zurück und befiehlt diese sogar ihrer Fürsorge? Warum dulden die Dioskuren ohne Widerstand den Raub der Helena und jagen die Schwester dem Paris nicht wieder ab wie einst dem Theseus, welcher sie schon als junges Mädchen bei einem Reigentanze in Sparta mit Hülfe des Peirithoos entführt und nach Aphidnae gebracht hatte? Warum ziehen sie es vor, statt dessen zu Hause zu bleiben und Rinder zu stehlen [2])? Warum finden wir endlich in mehreren Ueberlieferungen (Ovid. art. amat. lib. II, 5 und Stat. Achill. I, 20 ff.) sowie in zwei bei Overbeck p. 268 und p. 272 unter Nr. 7 und Nr. 14 beschriebenen Bildwerken geradezu Amyklae, den Sitz der Dioskuren und des Tyndareus, als den Ort der Entführung genannt und angedeutet? Warum sehen wir auf dem letzteren der beiden ebengenannten Bildwerke, der berühmten Schale des Hieron, Tyndareus und Ikarios (beide durch Inschriften bezeugt) als ruhig dastehende Zuschauer bei der Fortführung der Helena durch den Paris? Etwa deswegen, weil sie, wie Jahn und Overbeck meinen, [3]) als wehrlose Greise zu fassen seien? Gewiss nicht. All' diese Andeutungen, und ganz besonders jene beiden Stephanischen Vasenbilder, wo die Dioskuren als Liebeshelfer erscheinen, geben der Geschichte einen ganz andern Sinn. Und vergessen wir nicht, dass Paris durch den fortwährenden Beistand der mächtigen Aphrodite der Hauptheld der Kyprien ist, welcher alles möglich macht, und daher in einem viel vortheilhafteren Lichte als in der Ilias erscheint. [4]) Ich fasse daher den Faden, welcher die hiehergehörigen Episoden im Epos mit einander verband, anders als Welcker. Der Grund, warum Paris zuerst bei den Tyndariden einkehrte, war kein anderer als der, sowohl die beiden jungen Helden, den Kastor und Polydeukes, als auch ihren Vater Tyndareus mit Hülfe der Aphrodite für seinen Liebeshandel zu gewinnen. Denn es musste ihm sehr darauf ankommen, sich deren Beistand zu er-

[1]) Ep. Cycl. II, p. 92. — [2]) Nur bei dem späten Stephanus Byzantinus lesen wir, dass u. a. auch die Dioskuren auf die Verfolgung des Paris ausgegangen und nach Lybien gekommen. Fuchs, de varietate fab. troic. p. 64. — [3]) Ber. der sächs. Ges. d. W. 1850, p. 179. Overb. Heroengall. p. 272. — [4]) Welcker, Ep. Cycl. II, p. 71.

werben, damit es ihm ja nicht gehe, wie weiland dem Theseus. Und nicht etwa mit einer blossen Empfehlung, sondern geradezu mit den Dioskuren selber ging er nach Sparta, um mit ihnen die Intrigue gegen Menelaus einzuleiten. Es gelang. Ehrlich und gutmüthig, wie immer, liess Menelaus sich nach Kreta schicken. Da hatte Paris gewonnenes Spiel. Die schöne Helena wurde seine Gattin, und von Amyklae aus erfolgte ungestört die schnelle Fahrt nach Troja. Damit aber die beiden etwas leichtsinnigen Brüder der Helena nicht sofort wieder vom Schauplatze abträten, fügte Stasinos, der Dichter der Kyprien, den Streit zwischen ihnen und den Aparetiden oder den Dioskurenkrieg hinzu, in welchem alle bis auf Polydeukes umkamen: einestheils um Kastor und Polydeukes ihrem Charakter gemäss weiter fortzuführen, anderntheils aber ganz besonders deswegen, damit die Strafe für die Theilhaberschaft am Treubruche der Schwester nicht ausbliebe und der in der Ilias III, 236—244 gegebenen Andeutung Genüge geschehe, nach welcher sie noch vor dem Beginn des Krieges vor Trojas Mauern gestorben waren.

Die Herstellung dieses Fadens würde ohne die Monumente vielleicht allzukühn erscheinen; nun wir aber im Besitze jener Bildwerke sind, glaube ich ihn als hinlänglich gesichert betrachten zu dürfen.

So ungefähr, nur etwas kürzer hatte ich mich in meiner bereits gedruckten Inauguralabhandlung,[1] zu welcher ich zufällig dieses zweite Capitel bestimmte, ausgesprochen: — als ich später in der bekannten Rede des Dio Chrysostomus ὑπὲρ τοῦ Ἴλιον μὴ ἁλῶναι (Or. XI) insofern eine nicht uninteressante Bestätigung meiner Vermuthung fand, als wenigstens ersichtlich ist, dass eine derartige Erzählung von der Fortführung der Helena, wie ich sie für die Kyprien mit Hülfe der Monumente herzustellen versucht habe, im Alterthum existirte. Auffallend aber war es mir, dass diese Erzählung in allen mir zugänglichen neueren archäologischen Untersuchungen über die Troica ganz unberücksichtigt geblieben. Ein Grund hievon mag der sein, dass jene Darstellung von der Fortführung der Helena neben andern mythischen Versionen als Beweismittel für die in jener Rede oder Abhandlung enthaltene sophistische Polemik gegen Homer verwendet worden und daher auf den ersten Anschein den Verdacht erregen kann, als ob sie ganz und gar von dem Redner erfunden sein möchte.[2] Erwägt man aber, dass Dio bei seinen klein-asiatischen Landsleuten nur dann auf einen Glauben an seine gegen Homer und die Griechen gerichtete Rede rechnen durfte, wenn er s o l c h e Beweismittel aus der Sage zusammenstellte, welche dem grösseren Publikum wenigstens nicht ganz unbekannt waren: — so wird man bald geneigt sein, den Gedanken an eine aus der Luft gegriffene Erfindung dieser Mythen aufzu-

---

[1]) Die Fortführung der Helena auf etruskischen Aschenkisten. Münch. 1867. — [2]) Heyne, Excurs I ad Aen. II princ. p. 384.

geben, und vielmehr annehmen, dass Dio aus hinlänglich gelesenen Dichtern oder Schriftstellern schöpfte. Dass aber dieser feingebildete Kleinasiate in dem Gebiet der troischen Sagenwelt ausserordentlich gut bewandert war, das zeigt die ganze Rede, mag auch allen seinen Erzählungen eine spätere Färbung gegeben sein; und was mich speciell betrifft, so bin ich in Folge der ganz unabhängig von Dio entstandenen oben ausgeführten Vermuthung über die Kyprien sogar überzeugt, dass er dieses zu seiner Zeit und noch viel länger sehr wohl erhaltene Epos des Stasinos gelesen hatte und die bekanntlich vielfach von den Homerischen Andeutungen abweichenden Erzählungen desselben zu seiner sophistischen Polemik wenigstens theilweise zu verwenden wusste. Musste doch ohnehin dieses Gedicht, in welchem Paris der gefeierte Held [1]) und Trojas Kraft, Macht und Glanz noch nicht gebrochen war, dem kleinasiatischen Patrioten weit mehr gefallen als die das Griechenthum verherrlichende Ilias. Eine eingehendere archäologische Untersuchung jener Rede würde vielleicht nicht unfruchtbar sein; vorläufig aber sei mir gestattet, die in so interessanter Umständlichkeit gegebene Erzählung des Dio von der Entführung der Helena der Hauptsache nach theils wörtlich, theils umschreibend wiederzugeben.

Or. XI (Emperius p. 188 ff.): Ein ägyptischer Priester, welchen Dio als seinen Berichterstatter einführt, erzählt ihm von der gewaltigen Macht des Tyndareus und den vier Kindern desselben, der Klytaemnestra, Helena und den beiden Dioskuren. Es folgt die bekannte Geschichte vom Raube der Helena durch Theseus, und Dio fügt hinzu, dass dieses Ereigniss auch auf dem Kypseloskasten im Tempel der Hera in Olympia dargestellt wäre. Sodann erzählt der Priester von der Verbindung des Agamemnon mit der Klytaemnestra, und wie Agamemnon, der Pelopide und Eindringling in Griechenland, für seinen Bruder Menelaus mit Widerspruch aller Griechen um die schöne Helena geworben. Aus aller Welt und von fernher seien Freier gekommen, und unter diesen auch Paris, der schöne Königssohn, vertrauend auf die Macht seines über fast ganz Asien herrschenden Vaters. *Ἐλθόντα δὲ* (sc. *ἔφη*) *μετὰ πολλοῦ πλούτου καὶ* (*πολλῆς*) *παρασκευῆς ὡς ἐπὶ μνηστείαν καὶ διαφέροντα κάλλει αὐτὸν εἰς λόγους καταστῆναι Τυνδάρεῴ τε καὶ τοῖς ἀδελφοῖς τῆς Ἑλένης, λέγοντα περὶ τῆς ἀρχῆς τῆς Πριάμου καὶ τῶν χρημάτων τοῦ πλήθους καὶ τῆς ἄλλης δυνάμεως καὶ ὅτι αὐτοῦ γίγνοιτο ἡ βασιλεία· τὸν δὲ Μενέλεω ἰδιώτην ἔφη εἶναι· τοῖς γὰρ Ἀγαμέμνονος παισὶν, ἀλλ' οὐκ ἐκείνῳ τὴν ἀρχὴν προσήκειν καὶ ὡς θεοφιλὴς εἴη καὶ ὡς ἡ Ἀφροδίτη αὐτῷ ὑπόσχοιτο τὸν ἄριστον γάμον τῶν ἐν ἀνθρώποις· αὐτὸς οὖν προκρῖναι τὴν ἐκείνου θυγατέρα, ἐξὸν αὐτῷ λαβεῖν ἐκ τῆς Ἀσίας τινὰ, εἰ βούλοιτο, εἴτε τοῦ Αἰγυπτίων βασιλέως εἴτε τοῦ Ἰνδῶν· τῶν μὲν γὰρ ἄλλων ἁπάντων ἔλεγεν αὐτὸς ἄρχειν ἀρξάμενος ἀπὸ Τροίας μέχρις Αἰθιοπίας· καὶ γὰρ Αἰθιόπων βασιλεύειν τὸν αὐτοῦ ἀνεψιὸν Μέμνονα, ἐκ Τιθωνοῦ ὄντα τοῦ Πριάμου ἀδελφοῦ. καὶ ἄλλα πολλὰ ἔλεγεν ἐπαγωγὰ καὶ δῶρα ἐδίδου τῇ τε Λήδᾳ καὶ τοῖς ἄλλοις τοῖς προσή-*

---

[1]) Ohne Zweifel haben auch jene wunderschönen Stephanischen Vasenbilder in den Kyprien ihre poetische Quelle.

κουσιν, ὅσα οὐδὲ ξύμπαντες οἱ Ἕλληνες ἐδύναντο. ἔφη δὲ καὶ ξυγγενὴς εἶναι τῆς Ἑλένης καὶ αὐτός· ἀπὸ γὰρ Διὸς εἶναι τὸν Πρίαμον· πυνθάνεσθαι δὲ κἀκείνους καὶ τὴν ἀδελφὴν αὐτῶν Διὸς ὄντας. τῷ δὲ Ἀγαμέμνονι καὶ τῷ Μενελάῳ μὴ προσήκειν ὀνειδίζειν αὐτῷ τὴν πατρίδα· καὶ γὰρ αὐτοὺς εἶναι Φρύγας ἀπὸ Σιπύλου. πολὺ δὴ κρεῖττον τοῖς βασιλεῦσι κηδεύειν τῆς Ἀσίας ἢ τοῖς ἐκεῖθεν μετανάσταις. καὶ γὰρ Λαομέδοντα Τελαμῶνι δοῦναι τὴν ἑαυτοῦ θυγατέρα Ἡσιόνην· ἐλθεῖν γὰρ αὐτὸν εἰς Τροίαν μνηστῆρα μετὰ Ἡρακλέους, ἄγειν δὲ καὶ τὸν Ἡρακλέα φίλον ὄντα καὶ ξένον Λαομέδοντι.

Da nun habe sich Tyndareus mit seinen Kindern berathen, und die Rede des Paris sei beifällig aufgenommen worden. Allerdings habe Agamemnon Verwahrung eingelegt; aber umsonst. Paris erhielt die schöne Helena mit Einwilligung des Vaters und der Brüder auf eine ganz rechtmässige Art und führte sie mit sich nach Troja; *καὶ τὸν Πρίαμον καὶ τὸν Ἕκτορα καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας ἥδεσθαι τῷ γάμῳ καὶ τὴν Ἑλένην ὑποδέχεσθαι μετὰ θυσιῶν καὶ εὐχῶν.* Hier beginnt nun Dio, immer durch den Mund des Priesters sprechend, auf allerlei Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche aufmerksam zu machen, welche die Homerischen Andeutungen über Helena und das Verhältniss derselben zu den Ihrigen sowohl wie später zum Hause der Priamiden in sich enthielten, und führt aus der Ilias III, 39. 40. 54. 55 die bekannten Verse an, in welchen Hector auf den Paris schimpft. Wie konnte Hector, heisst es, später bei Homer so über den Paris schimpfen, wenn er seinem Thun zu Anfang nicht im Wege stand? Und weiter: *ὅ τε Ἕλενος πῶς οὐ προέλεγε μάντις ὤν; ἥ τε Κασσάνδρα θεοφορουμένη;* — diese beiden Angaben erinnern in der That an die Kyprien, denn auch dort werden Helenos und Kassandra in den Excerpten des Proclos unmittelbar auf einander folgend als warnende Mahner des Paris vor seiner Abreise genannt, und sie dürften somit zur Bestätigung meiner oben ausgesprochenen Vermuthung dienen, dass Dio dieses Epos, soweit es ihm passte, benutzte, wenngleich andererseits die Angaben, dass Leda (nicht Nemesis) die Mutter der Kinder des Tyndareus, und Helena dem Menelaus noch nicht vermählt gewesen, den Excerpten des Proclos und jenem oben citirten Fragment aus Athenäus widersprechen. Für den Zweck aber, welchen Dio verfolgte, kann es uns nicht wundern, wenn er den Homer und die übrigen Kykliker nach Belieben vermischte und entstellte. Weitere Homerische Unwahrscheinlichkeiten ergeben sich dem Dio sodann aus dem Vergleich der bekannten Unternehmung des Herakles mit der der Griechen gegen Troja. Wenn die Troer früher schon wegen einer viel geringeren Schuld der kleineren Macht des Herakles erlagen, warum bebten sie denn nun vor der viel zahlreicheren Griechenflotte nicht zurück? Warum hielten sie denn nun trotz aller voraufgegangenen Warnungen dem Unternehmen des Paris in keiner Weise nur irgend welche Hindernisse entgegen? Wie hätte überhaupt Paris sein ganzes Unternehmen anders als mit Wissen und Willen des Tyndareus und seiner Söhne auszuführen vermocht? Weiterhin erzählt Dio die Entstehung des Krieges gegen Troja. Als Paris fort war, da beschuldigte Menelaus seinen Bruder Agamemnon, dass er ihn bei der Werbung um die Helena im Stiche gelassen habe. Und Agamemnon, weniger freilich um des Menelaus willen, als

vielmehr aus Furcht, dass Paris wegen seiner Verwandtschaft mit dem Tyndareus einst auf die Oberherrschaft über Griechenland Anspruch machen könne, rief alle Freier zusammen und wies auf die Verletzung der griechischen Nationalehre hin; denn da Paris die Helena genommen, so scheine es, als ob Niemand in Griechenland zu finden gewesen, der des schönsten Weibes würdig wäre. Dabei entschuldigte er freilich den Tyndareus, der durch die Geschenke und den Reichthum des Asiaten geblendet sei, schob aber alle Schuld auf den Alexandros und den Priamus und forderte nun zum Feldzuge gegen Troja auf. Troja sei von allen die reichste Stadt, ihre Bewohner aber seien durch Ueppigkeit und Schwelgerei verderbt. Ausserdem habe er als Pelopide viele Verwandte in Kleinasien, und alle würden ihm wegen ihres Hasses gegen den Priamus beistehen. Und die Griechen willigten ein, theilweise in ihrer Nationalehre gekränkt, theilweise aber auch nach asiatischem Reichthume begierig. Dio aber fügt hinzu: *εἰ μὲν οὖν ἡττήθησαν ὑπὸ τοῦ Μενέλεω μνηστεύοντες τὴν Ἑλένην, οὐκ ἂν ἐφρόντισαν, ἀλλὰ τοὐναντίον ἐφήδεσθαι ἔμελλον αὐτῷ· νῦν δὲ τὸν Ἀλέξανδρον ἐμίσουν ἅπαντες, αὐτὸς ἕκαστος ἡγούμενος ἀφῃρῆσθαι τοῦ γάμου.* Das Erste, was nun geschah, war die Zurückforderung der Helena. Ueber diese unverschämte Forderung geriethen aber die Troer, und vor allen Priamus und Hector, in einen grossen Zorn, indem sie darauf hinwiesen, wie Helena sowohl mit ihrem eignen, wie auch mit des Vaters Willen die rechtmässige Gattin des Alexandros geworden, und indem sie erklärten, es auf einen Krieg, der von Seiten der Griechen absichtlich gesucht sei, ankommen lassen zu wollen. Und so duldeten sie den Krieg, weil sie wussten, dass Alexandros nichts Unrechtes begangen habe. Wäre es anders gewesen, so hätten sie die Helena zurückgegeben. Ja selbst noch nach dem Tode des Alexandros behielten sie die Helena über alles lieb und werth in der Stadt zurück und gaben sie dem Deiphobus zur Ehe. Hierauf wiederholt Dio in sehr kurzen Zügen seine Erzählung als die allein richtige gegenüber den unwahrscheinlichen Homerischen Berichten und fügt hinzu: *ἔτι γὰρ καὶ τόδε πρὸς τοῖς εἰρημένοις· τοὺς μὲν ἄλλους ἅπαντας Ἀχαιούς φησιν Ὅμηρος κοινωνῆσαι, οἷς ἧττον ἔμελε, τῆς δυνάμεως, Κάστορα δὲ καὶ Πολυδεύκην μόνους μὴ ἀφικέσθαι τοὺς μάλιστα ὑβρισμένους· ταύτην δὲ τὴν ἄγνοιαν κρύπτων Ὅμηρος πεποίηκε θαυμάζουσαν τὴν Ἑλένην· ἔπειτα αὐτὸς ἀπελογήσατο εἰπών, ὅτι τεθνήκεσαν πρότερον.* Wenn die Dioskuren gegen den mächtigen Theseus auszogen, sollten sie dann nicht auch mit in den Krieg gegen die Troer gegangen sein? *ἴσως γὰρ εἰκὸς ἦν καὶ αὐτὸν ἀφικέσθαι τὸν Τυνδάρεω καὶ μηθὲν αὐτὸν κωλῦσαι τὴν ἡλικίαν .... ἀλλ' οὔτε αὐτὸς οὔτε οἱ παῖδες ἧκον οὔτε ἦν αὐτοῖς βουλομένοις τὰ τῆς στρατείας· ἑκόντες γὰρ αὐτοὶ τὴν Ἑλένην ἐξέδωκαν προκρίναντες τῶν ἄλλων μνηστήρων τὸν Ἀλέξανδρον διὰ μέγεθος τῆς ἀρχῆς καὶ ἀνδρείαν· οὐθενὸς γὰρ ἦν χείρων τὴν ψυχήν .....*

Sind nun in ursprünglichen und besseren analogen Bildwerken die Dioskuren wirklich noch deutlicher als auf unsern Reliefs beabsichtigt gewesen, so ist es andererseits doch zweifellos, dass, wie die Mehrzahl der Aschenkisten darthut, den etruskischen Kunsthandwerkern mit der Zeit das Bewusstsein davon abhanden gekommen sein muss.

Nicht anders steht es mit dem Knaben, welcher auf Nr. 2 die Helena zum Paris hinschieben hilft und auf den meisten der andern Bildwerke deutlich genug wiederkehrt, der aber als solcher nicht zu erklären ist. Schon Millin [1]) vermuthete darin einen flügellosen Eros, und in der That sehe ich nicht ein, warum Overbeck [2]) diese Deutung ohne Weiteres verwirft. Denn wenn Eros sonst auch auf etruskischen Aschenkisten nicht nachweisbar wäre, so brauchten doch die etruskischen Künstler, wenn anders sie wirklich zum Theil eine Ahnung von dem Gegenstande ihrer Arbeit hatten, an dem Eros auf Todtenkisten ebenso wenig einen Anstand zu nehmen als an der Liebesscene zwischen der Helena und dem Paris, wo Eros nun einmal am Platze ist. Und gerade die Art, wie er hier anpackt, ist für ihn sehr geschickt, passend und gebräuchlich. Allerdings ist das Verständniss desselben (auf Nr. 4 und Nr. 16 ganz deutlich, und wahrscheinlich auch auf allen übrigen Darstellungen) in den gedankenlosen etruskischen Künstlern nicht mehr vorhanden gewesen. Bezüglich der Abschwächung und Vergröberung in den Motiven dürfte dasselbe auch über die Begleitung der Helena auf dem verwandten pompejanischen Wandgemälde (Overbeck, l. c. Taf. XVI, 4) gesagt werden, dessen richtige Deutung wohl demnächst zu erwarten sein wird.[3])

Die übrigen Figuren bedürfen rücksichtlich der Deutung keiner weiteren Erwähnung: es sind theils Schiffer, theils Diener, von denen die durch die Vasen repräsentirten Schätze und Kostbarkeiten, welche Paris mitzunehmen nicht verschmähte, und die in der Ilias an mehreren Stellen [4]) und bei den Späteren sehr oft vorkommen, ins Schiff getragen werden. Auf Nr. 15 und Nr. 19 kommen endlich zwei der so beliebten weiblichen Dämonen hinzu, nicht die Aphrodite, wie Millin l. c. meint.

Schon aus dem Vorhergesagten ergiebt sich, dass die Einfachheit der dargestellten Verhältnisse uns nicht nöthigt über die epische Version des Mythus als directe oder indirecte poetische Quelle dieser Reliefs hinauszugehen. Suchen wir die durch die Figuren gegebenen gegenseitigen Beziehungen in die poetische Sprache zu übertragen, so gelangen wir insofern nicht zu Widersprüchen gegen die Natur des Epos, als sich durchaus kein weit und breit auseinander gelegter figurenreicher Plan, wie ihn das Drama fordert, aus unsern Aschenkistenreliefs ableiten lässt. Es braucht uns somit kein Wunder zu nehmen, wenn wir in der Reihe der Tragödien keinen Anhaltspunkt für die Zurückführung unserer Bildwerke finden, da eben die *Ἑλένης ἁρπαγή*, trotzdem dass sie unter den Tragödien aus der Troischen Geschichte an einer Stelle genannt, aber auf

---

[1]) Gall. myth. 157, 542. — [2]) L. c. p. 275 Anm. — [3]) Brunn, Vorlesungen zu München im Winter 1866—67. — [4]) Il. III, 70; 91. VII, 350; 363. XIII, 626. XXII, 155. In den Kyprien heisst es *πλεῖστα κτήματα*.

verschiedene Art gedeutet wird[1]), kein einladender Vorwurf für eine tragische Behandlung zu sein vermochte. Bezüglich der von Welcker genannten Helena des Livius Andronicus[2]) vergleiche man Ribbeck.[3]) Dagegen kann man nicht läugnen, dass dieser Stoff als Intriguenstück für das Lustspiel sehr geeignet war. Und immerhin ist es möglich, dass das Satyrspiel des Sophokles Ἑλένης γάμος[4]) und die Komödie des Alexis[5]) Ἑλένης ἁρπαγή besonders mit Hereinziehung der Dioskuren aus diesem Stoffe etwas zu machen wussten. Man denke sich nur folgende Momente: die Ankunft des Paris in Amyklae bei Tyndareus und seinen beiden Söhnen; die Gewinnung der letzteren für seinen von der Aphrodite geheiligten Plan; die gemeinschaftliche Reise nach Sparta und die Intrigue gegen den ehrlichen Menelaus, welcher sich gutwillig nach Kreta schicken und Hörner aufsetzen lässt; die Ueberredung der Helena, welche vielleicht einige Schwierigkeiten machte[6]); endlich nach aller Noth die Hochzeit und schnelle von Winden begünstigte Fahrt nach Troja[7]): — und man wird zugeben, dass der Stoff für ein lustiges und spannendes Intriguenstück ohne sittlichen Inhalt ganz ausserordentlich geeignet war.

Aus den bezüglichen Stellen in den epischen Gedichten des Koluthus Ἑλένης ἁρπαγή sowie des Tzetzes τὰ πρὸ Ὁμήρου lässt sich für unsern Zweck nichts gewinnen.

CAPITEL III.

Telephos im Griechenlager.

Es liegen uns 18 etruskische Aschenkisten vor, auf welchen ein und derselbe Mythus behandelt ist. Vierzehn dieser Darstellungen, und zwar die figurenreichsten gehören nach Volterra, die vier einfacheren dagegen stammen aus Perugia. Beginnen wir mit den letzteren.

Nr. 1 (Perugia: Villa di Colle). In der Mitte der Bildfläche sehen wir einen einfachen Altar. Auf demselben kniet ein kleiner nackter Knabe, Orestes, wie wir gleich sagen wollen, welchen ein von l. nach r. in leidenschaftlicher Bewegung herangetretener bärtiger Mann, Telephos, in seiner Gewalt hat. Aengstlich hebt der Knabe seinen l. Arm in die

---

[1]) Welcker, Nachtrag zur Tril. p. 294. Griech. Trag. I, 158. — [2]) Griech. Trag. III, 1368. — [3]) Trag. lat. rel. p. 245. — [4]) Welcker, Nachtrag z. Tril. p. 287 ff. Ep. Cycl. II, 96. — [5]) Bekker Anecd. gr. 106. — [6]) Overbeck T. XII, Nr. 9. — [7]) Herod. II, 117.

Höhe, wie um seinen Kopf damit zu schützen. Auch in dem Gestus des mässig erhobenen r. Händchens ist seine Furcht ausgesprochen. Mit dem l. Beine kniet er, den r. Fuss hat er aufgesetzt. Telephos ist nur mit einer nach hinten zurückfallenden Chlamys bekleidet, so dass sein kräftiger Gliederbau ganz frei erscheint. Der Schenkel des r. Beines ist mit Binden umwunden. Mit dem l. Beine steht er hinter dem Altar. In seiner Rechten hält er ein Schwert unmittelbar über dem Kopfe des Orestes, wie um zum Schlage auszuholen, während er mit seiner Linken den Rücken desselben gepackt zu haben scheint. Er wendet sein Gesicht nach der l. R., von wo eine fast zur Hälfte durch den Flüchtling am Altare verdeckte, langbekleidete Frau, Klytaemnestra, entsetzt aus dem Hintergrunde heraneilt. Von der entgegengesetzten Seite kommt ebenfalls ein mit einem kurzen Aermelchiton bekleideter bärtiger Mann, Agamemnon, eilig herbei. Mit der Rechten greift er nach seiner l. Seite hin, wie um das Schwert zu ziehen. Man sieht, dass es sich darum handelt, dem das Kind gefährdenden Telephos zu wehren. Mit diesen vier mehrfach beschädigten Figuren ist die Composition geschlossen.

Nr. 2 (Perugia: Museum) ist von nicht so guter Anordnung und Freiheit in den Motiven, aber weit besser erhalten. In den beiden Figuren am Altar, im Telephos und Orestes, sehen wir dieselbe Intention wie oben. Der mit Chiton und Chlamys bekleidete unbärtige Telephos, welcher den nackten Orestes mit dem Schwerte bedroht, kniet mit dem l. Beine auf dem Altar. Die Binde am r. Schenkel ist wegen der Bekleidung nicht sichtbar. Den ängstlich knieenden Orestes, der hier noch ein kleines Kind ist, hat er mit der l. Hand am Hinterkopfe gepackt. Auf der r. R. steht ein weiblicher Dämon in kurzer Gewandung, in der Rechten eine Fackel über der Schulter haltend. Auf der l. R. zwei Figuren: dem Telephos am Altare zunächst eine erschreckte Frau, Klytaemnestra, in langer Gewandung wie auf der vorigen Darstellung; am Ende ein baarhäuptiger, unbärtiger Krieger, eine Chlamys über dem Harnisch tragend und einen undeutlichen Gegenstand in der Rechten über der Schulter haltend, von dem man nicht weiss, ob es, wie bei dem Dämon, eine Fackel oder ein Schwert sein soll.

Nr. 3 (Perugia: Necropolis beim Grabe der Volumnier). Die drei mittleren Hauptfiguren entsprechen in Stellung und Bewegung am meisten denen auf Nr. 1. Telephos unterscheidet sich nur dadurch, dass er mit einem kurzen Aermelchiton und mit einer langen, nach hinten zurückfallenden Chlamys bekleidet sowie ohne Schenkelbinde ist. Auch der knieende, am Kopfe sehr verstümmelte Orestes trägt eine über der Brust durch eine Spange festgehaltene Chlamys, welche aber die Vorderseite des Körpers frei lässt und nur den Rücken bedeckt. Am Ende jeder R., etwas hinter den Hauptfiguren zurück steht ein mit Helm, Panzer und Mantel bedeckter, unbärtiger Krieger. Beide halten den Schild vor sich und sind sich überhaupt in gleicher Weise einander gegenübergestellt. Bei dem auf der l. R. erblickt man in der r. Hand ein gezücktes Schwert, welches bei dem andern wegen seiner Stellung nicht sichtbar sein kann.

Nr. 4 (Pischiello bei Passignano am trasimenischen See). Leider ist

diese in ihren Motiven sehr frei und schön erfundene, von den vorigen Peruginer Bildwerken etwas abweichende Composition sehr verstümmelt. Die beiden Figuren am Altar, der hier und vorhin etwas älter als in Nr. 1 und 2 aufgefasste Orestes und Telephos, welcher ihn bedroht, sind fast ganz so dargestellt wie auf Nr. 1. Auch hier findet sich die Schenkelbinde am r. Fusse. Verschieden von Nr. 1 ist nur die Bewegung des r. Armes, mit welchem Telephos dem Orestes das blosse Schwert bereits auf die Brust gesetzt hat. Hinter ihm steht, auf den Vorgang schauend, ein halbnackter, nur bis an die Hüften bekleideter weiblicher Dämon mit der Fackel über der l. Schulter. Vom r. Handgelenk hängt der Zipfel eines Gewandes herab, ebenso vom Ellenbogen des l. Armes. Auf der r. R. drei langbekleidete Gestalten in ziemlich ruhiger Stellung: dem Altare zunächst eine Frau in Vorderansicht, Klytaemnestra, den r. Arm anscheinend über dem Kopf des Knaben erhoben, mit dem l. eine sprechende Bewegung nach der r. R. zu machend; ihr zunächst ein etwas kleineres jugendliches Mädchen mit übergeschlagenen Beinen, den Blick nach dem Altare wendend und mit dem Oberkörper sich an eine ältere Gestalt schmiegend, um deren Rücken sie ihren Arm gelegt hat, während sie mit der r. Hand zu ihr hinaufzeigt. Letztere, welche ebenfalls auf den Altar schaut, beugt den Oberkörper etwas nach hinten zurück und hebt die r. Hand wie überrascht oder entsetzt in die Höhe. Ihr l. Arm ist gebrochen.

Wir kommen zu der ersten Gruppe der Volterraner Aschenkisten.

Nr. 5 (Volterra: Museum Nr. 246; Gori Mus. etr. I, 174, 1). Wir erblicken fünf Figuren in ungemein lebhafter Bewegung. Die Localbezeichnung fehlt ganz und gar. Rechts eilen zwei Figuren in einer schleunigen Bewegung von l. nach r.: ein junger, unbärtiger, mit Chiton und Mantel über der l. Schulter bekleideter Krieger, Telephos, und ein nur mit einem über dem r. Schenkel und der l. Schulter liegenden leichten Mantel versehener Knabe, Orestes, welchen ersterer mit seinem l. Arm bei dem l. Handgelenk gepackt hat. Beide strecken den r. Arm nach der l. R. hin und schauen erschreckt nach einem bärtigen älteren Manne, Agamemnon in langer etruskischer Gewandung, mit einem Himation über dem l. Arm und r. Schenkel und einer halbphrygischen Mütze auf dem Kopfe, welcher von der l. R. her mit gezücktem Schwerte auf sie zueilt. Zwischen sie drängen sich jedoch zwei Personen. Dem zornigen Alten wirft sich ein junger, unbärtiger, nur mit der Chlamys bekleideter Mann entgegen, Achilles, welcher ihn mit beiden Armen aufzuhalten sucht. In der Mitte aber zwischen letzterem und den beiden verfolgten Personen tritt eine vornehme Frau, Klytaemnestra, in den Vordergrund. Um den Hals trägt sie eine Kette, über der Brust Kreuzbänder, die l. Brust und der Arm sind frei. Von der r. Schulter fällt zur l. Hüfte hin ein Stück des Chiton herab. Vorne vor den Knieen aber, unter dem r. Arme durch, reicht bis auf den Kopf ein langes Gewand, welches r. und l. schleierartig herabwallt. Sie tritt sehr eilig in die Gruppe. Den l. Arm streckt sie gegen den Rücken des Fliehenden hin aus und schaut ihn an, als ob sie ihn so schnell als möglich forttreiben möchte, mit der r. Hand macht sie eine abwehrende Bewegung nach der l. R. hin.

Nr. 6 (Florenz: Uffizj Nr. 402; R. Rochette Mon. inéd. 67, 1). Diese Composition ist kaum von der vorigen verschieden. Agamemnon hält in seiner Linken die Scheide des Schwertes. Am Telephos und Orestes ist nur dies zu bemerken, dass ersterer nur mit einer nach hinten fallenden Chlamys bedeckt ist, und dass beide, Telephos sowie Orestes, ihren r. Arm nicht nach der l., sondern nach der r. R. hin bewegen. Die dazwischen tretende Klytaemnestra sieht nicht auf den Telephos, sondern nach der l. R. hin. Telephos wendet sich etwas nach rückwärts, Orestes nach vorn.

Nr. 7 (München: Glyptothek Nr. 47; Jahn: arch. Aufs. T. 3). Diese Darstellung unterscheidet sich dadurch von den beiden vorigen, dass der Altar als Localbezeichnung vorhanden, und Orestes von seinem Vergewaltiger Telephos, der hier mit der charakteristischen Binde um den r. Schenkel versehen und mit dem l. Knie den Altar zu berühren scheint, bereits darauf gesetzt ist. Die Beinchen des Knaben hängen herunter, Gesicht und Körper sind nach der l. R. hin gewandt. Dem von dieser Seite her anstürmenden Agamemnon fehlt das Schwert. Die Figuren sind sehr wohl erhalten. Interessant sind ferner die beiden Nebenseiten dieses Sarkophags. Auf der einen steht der etruskische geflügelte Charon in kurzer Gewandung, mit der Rechten ein Schwert und in der Linken einen Hammer über der Schulter haltend. Auf der andern Nebenseite ist ebenfalls ein geflügelter Todesdämon dargestellt, in der Rechten einen Schlüssel, mit der Linken eine Fackel über der Schulter tragend, offenbar ein Thürhüter der Unterwelt, etwa dem römischen Aeakus entsprechend. [1])

Nr. 7 A (Volterra: Museum Nr. 244). Die Vorderseite ganz übereinstimmend mit Nr. 7, nur mehrfach beschädigt.

Nr. 8, mit Nr. 7 und 8 auf einer Tafel vereinigt, wird als einer andern Gruppe angehörig, erst nach Nr. 10 beschrieben werden.

Nr. 9 (Florenz: Uffizj 75). Diese Darstellung unterscheidet sich von Nr. 6 nur in wenigen geringfügigen Stücken. Telephos, welchem die Schenkelbinde fehlt, ist so bekleidet wie in Nr. 7. Agamemnon unterscheidet sich von dem auf Nr. 7 nur durch die Mütze, indem diese nach Art der phrygischen mit Laschen versehen ist. Die Klytaemnestra in der Mitte steht ruhiger da als auf den vorigen Abbildungen dieser Gruppe. Sie ist völlig bekleidet, hat ihre Hände in einander verschränkt und sieht nachdenklich auf den Orestes, mit welchem der fliehende Telephos davon eilt. Das schleierartig um den Kopf wallende Gewand der vorigen Bildwerke dient hier als einfacher Mantel. Telephos und Orestes sind sehr verstümmelt.

Nr. 10 (Volterra: Museum Nr. 203) ist in den Motiven der fünf Hauptfiguren Nr. 6 fast ganz gleich. Die Klytaemnestra in der Mitte ist reicher geschmückt, ihr l. Bein ist entblösst. Erweitert ist die Composition l. durch eine auf die gewöhnliche Art bekleidete männliche Figur, welche in einer Bewegung von r. nach l. davon zu eilen scheint, zugleich

---

[1]) Cf. Krüger, Charon und Thanatos, Berlin 1866, p. 11.

aber Agamemnon an der Schulter zurückzuhalten sucht. Diese, sowie Telephos und Orestes sind arg verstümmelt. Auf jeder Nebenseite dieses Sarkophags ist ein sitzender, beflügelter weiblicher Dämon dargestellt, in der Linken ein Schwert haltend, die Rechte sinnend erhoben.

Eine zweite Gruppe der Volterraner Aschenkisten beginnen wir mit der vorher übergangenen Darstellung:

Nr. 8 *(Volterra: Museum Nr. 402).* Rechts kniet der nackte, nur mit einer nach hinten zurückfallenden Chlamys bekleidete Telephos mit dem l. Bein, dessen Schenkel umwunden ist, auf dem niedrigen Altare. Den auf diesen Altar niedergedrückten Orestes hält er mit der Linken. Eben will er ihm mit der Rechten das Schwert in die Brust stossen. Beide sind arg verstümmelt. Die Mitte des Reliefs einnehmend eilt der am Kopf und r. Arm beschädigte, gewöhnlich bekleidete Agamemnon, in der Linken den Schild haltend, auf den Flüchtling zu. Doch ihn wehrt die dazwischen tretende Klytaemnestra in langer einfacher Gewandung mit beiden Armen ab, indem sie an den Rand des Schildes greift. Das Gleiche sucht ein hinter dem Angreifer heraneilender nackter, nur mit einer über den Rücken fallenden Chlamys und mit einem Pilos bedeckter bärtiger Mann, Odysseus, dadurch zu erreichen, dass er mit seiner Rechten den r. Arm des auf den Telephos eindringenden Agamemnon zurückhält und mit seiner Linken nach dessen Schultern greift. Am Ende der l. R. steht ein völlig bekleideter, mit einem hohen Helm bedeckter Krieger, welcher mit der erhobenen Linken sowohl seinen Schild als seine Lanze hält; er schaut ruhig auf den Vorgang. Auch diese beiden letzteren Gestalten sind sehr ruinirt.

Nr. 11, s. nach Nr. 17.

Nr. 12 (Mannheim: Museum. Graff II, 13). Die drei Figuren l., sowie der Telephos mit dem Orestes entsprechen in ihren Motiven den analogen Figuren auf Nr. 8. Nur tragen hier beide Figuren der l. R., Odysseus und der Krieger, einen Schild, und letzterer hält seine (jetzt fehlende) Lanze mit der r. Hand. Ferner ist an dem Telephos die Schenkelbinde nicht sichtbar, die aber vielleicht durch Farbe ergänzt werden sollte. Jedoch zwischen dem Telephos und seinem Verfolger Agamemnon finden sich hier zwei Figuren: letzterem zunächst eine Frau, Klytaemnestra, welche ihn auf den Knieen um Schonung beschwört, indem sie beide Hände an sein l. Bein gelegt hat, sodann zwischen der Klytaemnestra und dem Telephos ein anderer Mann, welcher, ebenso wie der verfolgende Agamemnon bekleidet und bewaffnet, diesem entgegentritt, und mit seinem r. Arm den Schild desselben am Rande gefasst hat, um ihn so zurückzuhalten. Am meisten sind die vier Figuren r. verstümmelt.

Nr. 13, s. nach Nr. 17 und 11.

Nr. 14 (Volterra: Museum Nr. 243). Die Figuren sind weit besser erhalten. Nur der Kopf des fliehenden Telephos r., sowie die r. Hand und die

Lanze des Kriegers am l. Ende sind verstümmelt. Bis auf eine Erweiterung durch einen zwischen dem Telephos und der ihn schützenden Klytaemnestra im Hintergrunde stehenden beflügelten und in sein Gewand gehüllten weiblichen Dämon entspricht diese Darstellung in ihren einzelnen Motiven am meisten der Nr. 8. Nur wenige Unterschiede sind zu bemerken. Die stattliche Klytaemnestra, welche dem Agamemnon in den Weg tritt, trägt ein Diadem im Haar, wodurch sie als eine Königin gekennzeichnet wird. Sodann ist der Odysseus, welcher den Agamemnon am Arme zurückhält, ganz so bekleidet wie dieser letztere; in seiner Linken hält er ein in der Scheide steckendes Schwert in die Höhe. Endlich hält der Krieger l. am Ende seine Lanze nicht mit dem l., sondern mit dem r. Arm.

Nr. 15 (Paris: Louvre) und *Nr. 16 (Volterra: Museum Nr. 242).* Dieselben Personen wie auf Nr. 14 und im Wesentlichen dieselbe Auffassung sehen wir auf den beiden, hie und da leider etwas ruinirten, nicht unschönen NN. 15 und 16, welche kaum von einander verschieden und in den Motiven am besten mit Nr. 12 zu vergleichen sind. Der fliehende Telephos ist beide Male mit einer Binde am l. Schenkel versehen. Auf Nr. 15 schaut er rückwärts nach dem Agamemnon, auf Nr. 16, wo er eine Kopfbedeckung trägt, vor sich hin. Orestes scheint auf Nr. 15 etwas zu gross gezeichnet gewesen zu sein, auf Nr. 16 blickt er flehend zu seinem Vergewaltiger, dem Telephos, auf. Besonders schön ist die Auffassung der niedergesunkenen Klytaemnestra, welche mit beiden Armen den Agamemnon aufzuhalten sucht und sich zugleich nach dem Orestes umschaut. Auf Nr. 16 trägt sie ein Diadem und eine Halskette. Zwischen ihr und dem Telephos steht im Hintergrunde ein geflügelter halbnackter weiblicher Dämon mit der Fackel. Auf der l. R. ist die Gestalt des den Agamemnon zurückhaltenden, nur mit der Chlamys und dem Pilos bekleideten bärtigen Odysseus vornehmlich auf Nr. 16 von besonderer Schönheit, wo man so recht seine Kraftanstrengung sieht und wo um seinen Pilos herum ein kleiner gemalter Kranz läuft. Auf Nr. 15 ist die Haltung seines Körpers durchaus ruhig. Der l. am Ende stehende Krieger hat auf Nr. 16 seinen Schild an den Boden gesetzt, während er ihn in Nr. 15 ebenso mit seiner Linken hält wie auf Nr. 8, 12 und 14. Auf Nr. 15 ist endlich hinter dem Verfolgten eine geöffnete Thür sichtbar.

In dieselbe Gruppe gehört offenbar auch das Relief Nr. 17 (*Volterra: Museum Nr. 247; Inghirami: Mon. etr. I, 86; Overbeck, T. 6, 2),* obgleich es einen Beweis von der in etruskischen Aschenkisten sehr oft zu findenden Verständnisslosigkeit des Mythus giebt. In den vier Hauptfiguren erkennen wir ganz dieselben Motive wie in den analog gestellten Figuren auf Nr. 14. Jedoch ist das Auffälligste dies, dass der fliehende Telephos, welcher auf die gewöhnliche Art völlig bekleidet und ohne die charakteristische Schenkelbinde dargestellt ist, keinen Knaben bei sich hat, gegen den er das Schwert zückt, sondern sich selber damit durchbohren zu wollen scheint, obgleich er an dem heiligen Altar, welcher vor einem schmuckreichen Eingange mit einer offenen Flügelthür steht, bereits Schutz gefunden. Ebenso fehlt dem den verfolgenden Agamemnon zurückhaltenden

Odysseus auf der l. R. das Charakteristische der vorigen Bildwerke. Im Hintergrunde der l. R. steht ein geflügelter weiblicher Dämon mit der Fackel. —

Eine vereinzelte Auffassung desselben Gegenstandes zeigen die beiden Volterraner Aschenkisten Nr. 11 und 13.

Nr. 11 (Florenz: Uffizj Nr. 406; R. Rochette Mon. in. 67, 2; Jahn, Telephus T. I). Rechts sitzt vor einem durch Säulen und andere architektonische Ornamente bezeichneten Gebäude der mit einem kurzen Aermelchiton bekleidete baarhäuptige und unbärtige Telephos auf einem Altar, fast ganz dem Beschauer zugewendet. Sein l. Schenkel ist mit einer Binde umwunden. Queer auf seinem Schoss hält er mit der Linken den kleinen Orestes, ein fast ganz nacktes, mit einer Bulla um den Hals geschmücktes Kind, das mit seiner l. Hand nach dem r. Arme des Telephos greift, um vergeblich den Stoss des Schwertes zu hemmen, das es gegen sich gezückt sieht. Entsetzt und halb zurückweichend schauen zwei in der Mitte des Reliefs befindliche Figuren in langer Gewandung auf diesen Vorgang: der mit einer reichen Halskette von Bullae geschmückte und mit der bekannten halbphrygischen Mütze bedeckte Agamemnon, welcher in der Rechten ein Scepter hält; sowie die Klytaemnestra, welche, zwischen ihm und dem Telephos stehend, ersteren von jeglichem Vordringen mit Energie zurückhält. Auf der l. R. stürmen zwei behelmte und gepanzerte unbärtige Krieger mit gezückten Schwertern heran, um auf den Telephos am Altare einzudringen.

Wieder ganz anders ist die Auffassung dieses Sujets auf Nr. 13 *(Volterra: Museum Nr. 245; Gori Mus. etr. III, 17, 1).* Auf dem Altare, welcher r. ganz am Ende steht, kniet der halbnackte Orestes, dessen Kopf nicht mehr vorhanden ist, und streckt seinen r. Arm nach der Mitte. Telephos, sein Vergewaltiger, die charakteristische Binde am r. Schenkel und nur mit der von der heftigen Bewegung flatternden Chlamys bekleidet, befindet sich vor dem Altare. Man sieht, wie er soeben erst den Altar erreicht und nun im Begriff ist, den Knaben darauf niederzudrücken. Seine Rechte ist verstümmelt, den Kopf wendet er rückwärts nach der Mitte. Dort sehen wir zwei langbekleidete Gestalten von r. nach l. eilen: dem an den Altar fliehenden Telephos zunächst Klytaemnestra, welche den Kopf zu ihm hinwendet und mit der Rechten eine sprechende Bewegung nach der entgegengesetzten Seite hin macht; vor ihr den bärtigen Agamemnon mit einer pilosähnlichen Kopfbedeckung, welcher einem nur mit Helm und Schild bewehrten und mit einer kurzen Chlamys bekleideten Krieger auf der l. R., dem Achilles, die r. Hand gegen den Schild stemmt und ihn von weiterem Vordringen zurückzuhalten sucht. Dieser, dessen r. Arm nicht mehr vorhanden, ist bereits im Zurückweichen begriffen, sieht sich aber nach dem fliehenden Telephos um. Zwischen seinen Füssen ist der Rumpf und Kopf einer menschlichen, mit den übrigen Theilen des Körpers scheinbar im Boden vergrabenen Figur sichtbar. Ganz am Ende links eilt ein einfach bekleideter junger Mann, dessen beide Arme verstümmelt sind, nach r. zu, wird aber anscheinend

soeben in seiner Bewegung aufgehalten. Die Motive des Ganzen sind sehr schön.

Eine ganz andere, freilich aber ebenfalls in den Mythus gehörende Darstellung finden wir auf Nr. 18 *(Florenz: Uffizj Nr. 96; Jahn, Arch. Zeit. 1849, 7, 8)*. Rechts sitzt auf einem Sessel ein junger, nur mit der Chlamys bekleideter Mann, Telephos, das Schwert an seiner Linken, die l. Hand auf den Sessel stemmend, mit der Rechten aber das obere Ende einer Lanze fassend, welche ein in der Mitte des Reliefs stehender, mit Panzer und Schild bewehrter Krieger, Achilles, hinhält, dessen Kopf nicht mehr vorhanden ist. Der sitzende Telephos, welcher den r. Fuss auf einen Stein gesetzt hat, bringt die Spitze der Lanze mit Vorsicht an seinen Schenkel. In der Haltung des ganzen Körpers ist Gespanntheit ausgedrückt. Zwischen diesen beiden Figuren steht ein bis an die Brust bekleideter geflügelter weiblicher Dämon, welcher in der Linken eine Rolle hält, während er die etwas verstümmelte Rechte auf den Schildrand des die Lanze haltenden Kriegers legt. Rechts hinter der sitzenden Figur steht in Vorderansicht ein bärtiger, mit langem Untergewande und Mantel bekleideter Mann, mit Stirnkrone und einem Stabe in der Linken, Agamemnon, welcher auf den die Lanze haltenden Achilles schaut. Ganz im Hintergrunde über dem Sitzenden ist der behelmte Kopf, sowie der Schild eines Kriegers sichtbar. Auf der l. R. finden wir dem Krieger zunächst eine kopflose, ruhig stehende Frau, welche mit der Linken ihren Mantel hält, während sie mit der mässig erhobenen Rechten eine sprechende Bewegung macht und dabei auf den Sitzenden und die um ihn Stehenden geschaut haben mag. Ganz am Ende l. steht endlich ein bärtiger Mann in einer kleinen Mütze und in der gewöhnlichen Pädagogentracht, welcher mit der Linken einen Stab, mit der Rechten aber die r. Hand eines kleinen vor ihm stehenden, nur mit der Chlamys bekleideten Knaben, des Orestes, hält. Beide schauen auf den Vorgang in der Mitte, und besonders sieht sich der kleine Knabe den Sitzenden und das, was ihm geschieht, mit einer sehr bedenklichen und ängstlichen Miene an.

Es ist Jahns Verdienst, den auf diesen Reliefs dargestellten Mythus zuerst erkannt zu haben. [1]) Die wesentlichsten Momente des hier in Betracht kommenden Theils der Telephos-Sage finden wir am kürzesten und besten in der Hygin'schen Erzählung, Fab. 101, zusammengefasst, welche folgendermassen lautet: Telephus, Herculis et Auges filius, ab Achille in pugna Chironis hasta percussus dicitur. Ex quo vulnere quum in dies tetro cruciatu angeretur, petit sortem ab Apolline, quod esset remedium:

[1]) Telephos und Troilos, Kiel 1841; Arch. Aufs. p. 172.

responsum est, ei neminem mederi posse, nisi eandem hastam, qua vulneratus erat. Hoc Telephus ubi audivit, ad regem Agamemnonem venit, et monitu Clytaemnestrae Orestem infantem de cunabulis rapuit, minitans, se eum occisurum, nisi sibi Achivi mederentur. Achivis autem quod responsum erat, sine Telephi ductu Trojam capi non posse, facile cum eo in gratiam redierunt, et ab Achille petierunt, ut eum sanaret. Quibus Achilles respondit, se artem medicam non nosse. Tunc Ulysses ait: Non te dicit Apollo, sed autorem vulneris hastam nominat. Quam cum rasissent, remediatus est. A quo cum peterent, ut secum ad Trojam expugnandam iret, non impetrarunt quod is Laodicen, Priami filiam, uxorem haberet. Sed ob beneficium, quod eum sanarunt, eos deduxit, locos autem et itinera demonstravit; inde in Moesiam est profectus. Demnach fällt es nicht schwer, die Deutung der vorliegenden Reliefs im Einzelnen zu bestimmen. So wie in dem letzten Monument, Nr. 18, die Heilung des Telephus, der befriedigende Abschluss des Dramas gegeben ist, so erkennt man auf allen andern Darstellungen die vorhergehende entscheidende Katastrophe, denjenigen Augenblick nämlich, wo Telephos, von den Griechen als früherer Feind erkannt und mit dem Tode bedroht, das Kind des Hellenenkönigs, den kleinen Orestes ergreift, an den Altar flüchtet und nun den Knaben zu ermorden droht, wofern ihm keine Rettung und Heilung werde. Eine mehrfache Abweichung der Monumente von einander aber zeigt sich in der Auffassung der übrigen, bei diesem Vorgange betheiligten Personen, eine Abweichung, welche dadurch erklärlich ist, dass dieser Stoff zu den hervorragendsten der griechischen Tragödie gehörte, [1]) wie denn Telephos, der Pergamenische Nationalheld, dem Herakles an Ruhm und Tapferkeit gleich geachtet und mit einem Achilles gepaart, dadurch besonders dramatisch war, dass er, der eigentliche „Mitstreiter des Priamus, durch göttliche Fügung der griechischen Sache dienstbar gemacht wurde“. [2])

Auf dem ersten Peruginer Relief sehen wir ausser der an der Schenkelbinde zu erkennenden Heldengestalt des Telephus mit dem kleinen Orestes am Altare nur noch die Klytaemnestra und den Agamemnon, also eine abgekürzte Composition, wie sie nicht bloss auf nachlässig gearbeiteten etruskischen Aschenkisten vorzukommen pflegt, sondern in diesem speciellen Falle auch auf früheren Vasenbildern und einer Carneolgemme zum Theil in noch beschränkterer Weise gefunden wird. [3]) Dürfen wir uns nun bezüglich der Darstellung Nr. 1 ebenso wie bei mehreren dieser letzteren Bildwerke nach Jahns Vorgange auf einen einfacheren Conflict zwischen Telephos und dem Agamemnon beschränken, wie er etwa im Epos gegeben war, und in welchen wie hier, allenfalls noch die Klytaemnestra hineingezogen werden konnte? Ich glaube nicht; denn abgesehen

---

[1]) Arist. poet. 13, 7; Jahn, T. T. p. 9; Welcker, Gr. Trag. II, 491; Müller Hdb. 410, 8. — [2]) Paus. 5, 13, 3; 6, 45, 7; Preller, Gr. Myth. II, 168 ff; Welcker, Ep. Cyc. II, 138; Welcker, Gr. Tr. I, 57. — [3]) Jahn, Arch. Aufs. 1845, Taf. II; T. u. T. u. kein Ende 1859, Taf. I; Arch. Ztg. XV, Taf. 106; Urlichs, Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Bd. III, Taf. III; Overbeck, Heroengall. p. 297—301.

davon, dass Telephos nach dem schon im Epos gegebenen alten Orakelspruche ὁ τρώσας ἰάσεται [1]) eigentlich nicht den Agamemnon, sondern vielmehr den Achilles suchen musste, welcher ihn in der Schlacht am Kaïkos verwundet hatte, ist hier die Stellung desselben eine solche, dass in der künstlerischen Intention eine weitere Beziehung des Helden zu noch anderen Persönlichkeiten als der Klytaemnestra und dem Agamemnon angenommen werden muss. So wie sein Gesicht aus der Bildfläche herausgewendet, wie er das Schwert in die Höhe gehoben und an den Altar geflohen ist, kann es nicht zweifelhaft sein, dass er weder den Agamemnon auf der r. R., noch viel weniger die Klytaemnestra auf der l. ins Auge gefasst hat, sondern vielmehr von einer ganz andern Richtung her seine Verfolger erwartet, nämlich von vorn. Wer und wie viele hiebei aber gedacht werden sollen, das ist nicht zu ermitteln. Ebenso wenig kann behauptet werden, dass Telephos hier nach der Euripideischen Version im Einverständnisse mit der Klytaemnestra den Orestes ergriffen habe. Und ich meine, dass derjenige Künstler, welcher hierauf verzichtete und nur die geängstigte und erschreckte Mutter darstellte, eine viel pathetischere und reinere Wirkung erreichte. Wie denn überhaupt jene erstere Auffassung der Klytaemnestra weder für das Drama noch für die bildende Kunst als eine absolut gebotene bezeichnet werden kann. Somit beabsichtigte der Bildner unseres Reliefs nichts weiter als den verfolgten und in seiner Noth das letzte Mittel ergreifenden Telephos, von den geängstigten und wehrenden Eltern umgeben, darzustellen; und zwar in einem solchen Augenblicke, dass dabei die sowohl durch die Heiligkeit des Ortes als auch durch dies äusserste Mittel gebotene Rettung des Helden vor Augen stand: — eine künstlerisch befriedigende Intention.

Derselbe Moment wird durch das Relief Nr. 2 veranschaulicht, aber der Mangel desselben tritt nicht nur in der schlechten Gruppirung und Zeichnung, sondern auch in der Verständnisslosigkeit des Mythus an den Tag. Agamemnon fehlt. Statt seiner füllt eine Fabrikfigur, ein etruskischer Dämon nämlich, den Platz aus, und in dem jungen Krieger der l. R. neben der ebenfalls sehr jung gebildeten Klytaemnestra ist nichts Typisches und Charakteristisches gegeben, welches wie in dem ersten Relief an den Agamemnon erinnern könnte, abgesehen davon, dass er statt des Schwertes eine verstümmelte Fackel zu schwingen scheint. Vermindert wird die Deutlichkeit dadurch, dass der Schenkel des Telephos durch das Gewand bedeckt und also die Binde um die Wunde nicht sichtbar ist.

Auch auf Nr. 3 fehlt dem Telephos die bezeichnende Schenkelbinde, sowie statt des Agamemnon zwei symmetrisch gegenüber gestellte nicht charakterisirte und desshalb nicht zu benennende Krieger einen mehr architektonischen oder ornamentalen als mythischen Zweck zu haben scheinen. Ueber den Moment gilt dasselbe wie auf Nr. 1 u. 2. Klytaemnestra ist auf Nr. 3 sehr erschrocken dargestellt.

Interessanter ist Nr. 4, welches Relief nicht in der Darstellung des

---

[1]) Cf. alle darauf bezügl. Stellen bei Jahn T. T. p. 23, Anm. 23.

Telephos und Orestes, wohl aber durch die Anordnung und Auffassung der drei Figuren auf der r. R. von den vorhergehenden Bildwerken verschieden ist. Dem Altare zunächst steht ruhig und unerschrocken, zwischen Verfolger und Verfolgtem, sie durch ihre Rede trennend, Klytaemnestra; in dem jungen Mädchen aber, welches sich an die dritte Figur schmiegt, erkenne ich die Iphigenia und nicht die Electra. Denn wenn auch nach Euripides das Opfer der letzteren der Ankunft des Telephos im Griechenheere vorausging, wie man um Hygins willen (monitu Clytaemnestrae) anzunehmen geneigt ist, [1]) so bleibt das immer eine vereinzelte Auffassung, welche dem Epos gegenüber und neben der mannigfaltigen Gestaltung dieses Mythus durch die Tragödie keine Beweiskraft hat. Bedenkt man aber, wie viel phantasiereicher, bedeutsamer und deshalb um so häufiger in der Poesie und bildenden Kunst die Verbindung des Orestes mit der Iphigenia als mit der Electra ist, [2]) welche Tragweite der Wirkung ferner das Monument durch die Darstellung der Iphigenia gewinnen musste, indem dadurch, wie gleich dargethan werden soll, die Bedeutung der Klytaemnestra in das rechte Licht gesetzt wurde: — so findet man für einen denkenden Künstler Veranlassung genug, um nicht die Electra, sondern die Iphigenia in das Ganze hineinzubringen. Ueber den letzteren Punkt, den Zusammenhang der Iphigenia mit der Heilung des Telephos nämlich, können wir nichts Treffenderes anführen als das, was Jahn über den Telephos des Aischylos und Attius gesagt hat: [3]) „Die Theilnahme an dem Helden, dem ein Unglück, das er nicht verschuldet, den kräftigen Sinn nicht beugen konnte, war gewiss hinreichend, Klytaemnestra zum Beistande zu vermögen, um von einem erbitterten Feinde die Heilung zu verlangen, welche durch ein Orakel als der Wille der Gottheit bezeichnet war. Indem sie sich aber auf diese Weise bestimmen liess, dem Fremden gegen den Gemahl, ja sogar das Leben ihres Kindes einer, wenn auch von ihr wohl kaum als möglich gedachten, doch aber wirklich eintretenden Gefahr auszusetzen, verletzt sie die Pflichten, welche ihr als Gattin und Mutter die höchsten sind. Und gerade dies Heraustreten aus dem von der Natur und von den Göttern vorgezeichneten Kreise auch bei scheinbarer Berechtigung heischt nach dem Sinne der Alten Strafe, die Opferung der Tochter trifft nun nicht mehr die schuldlose Mutter, ihr eigenes Vergehen wird dadurch gestraft; durch die Opferung aber ist auch Agamemnon schuldig geworden, und so bildet sich die Kette von Frevel und Rache, die dieses ganze Haus umstrickt.“ —

Einen solchen Umstand aber musste ein guter Künstler zu würdigen und zu benutzen wissen. Hiezu kommt noch, dass es selbst in Bezug auf den Euripides keineswegs ausgemacht ist, ob die Opferung der Iphigenia für den Telephos als voraufgegangenes Factum anzunehmen oder nicht. In Betreff unseres Reliefs aber glaube ich, dass es in diesem Falle mit

---

[1]) Welcker, Gr. Trag. p. 481 ff.; Jahn, T. T. p. 30, 39 ff.; Hartung, Eur. rest. I, p. 201. Dagegen Vater, Untersuchungen über die dramat. Poesie der Griechen 1843, p. 56. — [2]) Welcker, Gr. Trag. III, 1197. — [3]) T. T. p. 40.

der epischen Aufeinanderfolge der beiden Ereignisse übereinstimmt und dass nichts gegen die künstlerische Absicht spricht, jenen von Jahn auseinandergelegten Zusammenhang zwischen der Iphigenia und dem Telephos darzustellen. So wie die Klytaemnestra ruhig und entschlossen dasteht, zeigt sie ganz entschieden ein Einverständniss mit dem bedrängten Helden. Wenn auch die Wendung des Kopfes nicht mehr deutlich ist, so scheint es doch, als ob beide den anstürmenden Griechen entgegenschauen. Mit der rechten Hand zeigt Klytaemnestra auf das Haupt des gefährdeten Knaben, mit der Linken aber weist sie auf die neben ihr stehende bedeutungsvolle Iphigenia, als ob sie den Griechen die gebietenden Worte zuriefe: „Wollt ihr denn mir meinen Sohn und dieser da den Bruder rauben?" Noch lieber aber möchte ich so sagen: „Meine Tochter wollt ihr mir nehmen, wollt ihr mir auch meinen Sohn rauben?" Doch hierüber weiter unten p. 58. Wer ist aber die dritte Figur, an welche die Iphigenia sich schmiegt? Agamemnon? Ich glaube nicht; denn als König und Held könnte er nicht so in den Hintergrund gesetzt werden, sondern müsste auf die eine oder andere Art activer in den Vorgang mit eingreifen. Auch hätte die Bedrohung des Orestes keinen Sinn, wenn man sich den Agamemnon nicht unter den Angreifenden und zwar an der Spitze desselben denken wollte. So glaube ich denn, dass, wenn die eine männliche Brustlinie dieser Figur bei der Verstümmlung des Monumentes wirklich als Kriterium gebraucht werden darf, an einen Pädagogen, wie mir aber scheint, um der Iphigenia willen eher an eine theilnehmende Amme gedacht werden muss. Dieser Figur gegenüber steht auf der l. R. der unheimliche Dämon, welcher mit Ruhe dem verhängnissvollen Ereignisse zuschaut.

In der ersten Gruppe der Volterraner Aschenkisten finden wir die Flucht des Telephos mit dem so eben ergriffenen Orestes zum Altare hin in der leidenschaftlichsten Bewegung dargestellt, also einen Moment gegeben, der um eine ganz geringe Spanne Zeit früher zu setzen ist als der auf den Peruginer Reliefs. Der Altar mit dem bereits darauf gesetzten Knaben findet sich nur auf einer Darstellung: Nr. 7, auf den übrigen dagegen fehlt jegliche Localandeutung, und Orestes, am Arme ergriffen, muss sich der Bewegung des Telephos anschliessen. Auffallend ist es, dass, ausgenommen vielleicht Nr. 10 und auch Nr. 7, die Schenkelbinde des letzteren, also seine Verwundung, auf den übrigen Nummern dieser Gruppe nicht sichtbar ist. Immerhin aber konnte sie durch eine verloren gegangene Farbe angedeutet gewesen sein. Ueber den Agamemnon und die Klytaemnestra kann in dieser Darstellung kein Zweifel obwalten, wohl aber sträubt sich Jahn, [1]) in dem jungen Helden, welcher sich so überaus energisch dem Agamemnon entgegenwirft, den Achilles zu erkennen. Er

[1]) Arch. Aufs. p. 177 ff.

meint ihn deshalb schwerlich dafür halten zu können, weil Achilles als der erbitterte Feind des Telephos bis auf den letzten Augenblick sich weigere, ihm Hülfe zu leisten. Zu diesem letzteren Schlusse aber vermag ich in den uns erhaltenen Traditionen keine Berechtigung zu finden. Weder die einschlägigen Fragmente der Tragödien noch die sonstigen Nachrichten bei diesem und jenem Prosaiker geben, wie überhaupt keine genügenden Grundzüge des Achilles, so auch über diesen von Jahn berührten Punkt keine ausführlichere Andeutung. Im Euripideischen Telephos macht Jahn

fr. 13: *κακῶς ὄλοιτ' οὖν. ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι·*
sowie fr. 17: *Ἕλληνες ὄντες βαρβάροις δουλεύσομεν;*
und fr. 15: *τί δ', ὦ τάλας, σὺ τῷδε πείθεσθαί με φῄς;*

zu Worten des Achilles und hält

fr. 24: *ὥρα σε θυμοῦ κρείσσονα γνώμην ἔχειν·*
fr. 25: *σὺ δ' εἴκ' ἀνάγκῃ καὶ θεοῖσι μὴ μάχου.*
τόλμα δὲ προςβλέπειν με, καὶ φρονήματος
χάλα. τά τοι μέγιστα πολλάκις θεὸς
ταπείν' ἔθηκε καὶ συνέστειλεν πάλιν·
fr. 26: *πριστοῖσι λόγχης θέλγεται ῥινήμασιν.*

für Entgegnungen, welche dem Achilles gemacht werden; und Welcker hat dann Jahns Wiederherstellung, von welcher er früher [1]) in manchen Punkten abwich, später seine Zustimmung gegeben. [2]) Aber so wenig sich dagegen einwenden lässt, insoferne mit dieser Wiederherstellung einem wohlangelegten dramatischen Plane Genüge geschehen ist, so wird dennoch niemand leugnen können, dass in einem solchen Falle, wo Achilles als Gegner des Agamemnon und im Einverständnisse mit der Klytaemnestra als der hochherzige Vertheidiger des Telephos auftrat — einem Falle wie er bei der vielfachen Gestaltung des Mythus immerhin bei irgend einem dramatischen Dichter und vielleicht auch bei Euripides statthaben konnte — z. B. die Worte

fr. 5: *Ἀγάμεμνον, οὐδ' εἰ πέλεκυν ἐν χεροῖν ἔχων*
μέλλοι τις εἰς τράχηλον ἐμβαλεῖν ἐμόν,
σιγήσομαι, δίκαιά γ' ἀντειπεῖν ἔχων.

recht wohl für den leidenschaftlichen Achilles passen, worauf Agamemnon erwiderte fr. 15 und vielleicht auch fr. 13 und fr. 17, während die ruhigeren Worte fr. 24, 25, 26 am besten dem Odysseus gegen Agamemnon in den Mund gelegt werden. Konnte doch Telephos im Missverständniss des Orakels zu Anfang recht gut seine Heilung nicht vom Achilles, sondern vom Agamemnon verlangen und diesen somit zum höchsten Zorne reizen. Welcher Spielraum überhaupt sehr oft in der Anordnung der dramatischen Fragmente gegeben sein kann, sieht man u. a., wenn man die verschiedenen Wiederherstellungen des Euripideischen Telephos mit einander vergleicht. [3])

---

[1]) Gr. Trag. II, 477. — [2]) Gr. Trag. III, 1583. — [3]) Geel de Euripidis Telepho: Ann. Inst. Belg. 1830; Welcker, Gr. Trag. II, 477 ff.; Jahn, T. T.

Ueber den Achilles des Ennius und Attius lässt sich ebenfalls nichts mit Sicherheit hinstellen. [1]) Ueber den des Agathon vermuthet Welcker, dass er seinen Zorn, von welchem Aristoteles spricht, nicht gegen den unglücklichen Telephos, sondern gegen den Agamemnon kehrte, weil dieser von ihm um des Kriegsvortheils willen die Heilung des Telephos verlangte. [2]) Auf unserm Monumente aber sieht man ein offenbares Einverständniss des dem Agamemnon in den Arm Fallenden mit dem unglücklichen Telephos. Ueber Iophons, Kleophons und Moschions Telephos wissen wir kaum mehr als den Namen. [3]) Im Epos wird weiter kein Aufheben von der Sache gemacht, da heisst es: *ἔπειτα Τήλεφον κατὰ μαντείαν παραγενόμενον εἰς Ἄργος ἰᾶται Ἀχιλλεὺς ὡς ἡγεμόνα γενησόμενον τοῦ ἐπ' Ἴλιον πλοῦ.* Bei Hygin folgt aus den Worten: Achilles respondet se artem medicam non nosse. Tunc Ulixes ait: Non te dicit Apollo, sed autorem vulneris hastam nominat. Quam quum rasissent, remediatus est — noch keinesweges eine hartnäckige Weigerung des Achilles. Bei Libanius in *Ἀχιλλέως ἀντιλογίᾳ* T. IV p. 50 heisst es: *ὁ δὲ (Ἀπόλλων) ἀνεῖλε, παρὰ τῷ τρώσαντι καὶ τὴν ἴασιν ζητεῖν. ταῦτα ἀκούσας εἰς Ἄργος ἔρχεται καὶ τῶν ἀλγηδόνων παύεται ταῖς ναυσὶν ὁμολογήσας ἡγήσεσθαι.* Ulpian. ad Demosth. pro corona p. 248 extr. Reiske: *χρωμένῳ αὐτῷ (Τηλέφῳ) περὶ ἰάσεως ἀνεῖλεν ὁ θεός, ὡς οὐκ ἄλλος θεραπευθήσεται, εἰ μὴ ὁ τρώσας καὶ ἰάσεται. ἵν' οὖν μὴ ἀπελθὼν πρὸς τὸν Ἀχιλλέα γνωσθῇ, λαβὼν σχῆμα πτωχοῦ, ἀπελθὼν εἰς τὴν Ἑλλάδα, προσῆλθεν αὐτῷ ὡς πένης, ἰάσεως τυχεῖν βουλόμενος. ἐπεπαίδευτο γὰρ καὶ τὴν ἰατρικὴν ὁ Ἀχιλλεύς, ὡς παρὰ Χείρωνι τραφεὶς καὶ οὕτω θεραπευθεὶς μισθὸν τῆς ἰάσεως λέγεται δοῦναι τῷ Ἀχιλλεῖ τὸ καθηγήσασθαι τοῖς Ἕλλησι τῆς ἐπὶ Τροίαν ὁδοῦ.* Auch bei Dictys II, 10 vollzieht Achilles ganz willig die Heilung; dort lesen wir: (Telephus) oraculum refert, atque ita orat, ne sibi praedictum remedium ab amicis negaretur. Quae ubi accepere, Achilles cum Machaone et Podalirio, adhibentes curam vulneri, brevi fidem oraculi firmavere. Zu vergleichen sind ferner die Stellen bei Plinius N. H. 35, 5 (19), 42: Alii primum aeruginem invenisse (Achillem dicunt) utilissimam emplastris, ideoque pingitur a cuspide decutiens eam gladio in vulnus Telephi; 34, 15 (45), 152: Est et rubigo ipsa in remediis, et sic Telephum proditur sanasse Achillem, sive ferrea cuspide fecit; ita certe pingitur eam decutiens gladio. Schliesslich sei noch der Gerhard'sche Spiegel [4]) erwähnt, auf welchem der durch Namensinschrift beglaubigte Achilles ganz freundschaftlich die Heilung vollzieht. Aus all' diesen Ueberlieferungen, glaube ich, ist der Schluss nicht unberechtigt, dass es eine Tradition gegeben habe, nach welcher Achill als der willige Helfer und Freund des Telephos erschien, eines ihm ebenbürtigen Helden, der, den Griechen verwandt, nur durch einen unglücklichen Irrthum mit ihnen in Streit gerathen war.

---

p. 19 ff.; Vater, Untersuchungen über d. dramat. Poesie d. Griechen p. 53 ff.; Hartung, Eur. rest. I, 196 ff.; Wagner, Frag. Eur. p. 786 ff.

[1]) Ribbeck, rel. trag. lat. p. 262, 307. — [2]) Gr. Tr. III, 991. Jahn, T. T. und kein Ende, p. 6. — [3]) Welcker, Gr. Trag. III, 975, 1010, 1048. — [4]) Gerhard, Etrusk. Spiegel II, 229.

Eine weitere Entkräftung des von Jahn gemachten Einwurfes liegt darin, dass wir den Agamemnon, welcher hier als der wüthendste Feind des Telephos erscheint, auf Nr. 13 als Fürsprecher und Abwehrer auftreten sehen. Denn da auf ein höheres Geheiss doch einmal eine Wendung eintreten musste, so konnte der Künstler dieselbe früher oder später auch am Achilles zur Anschauung bringen, um so mehr, als es der eigentlichen Herzensart dieses Helden weit angemessener war, gegen einen besiegten aber edlen Feind, welcher später im Unglücke der Hülfe bedurfte, nicht als unersättlicher Verfolger, sondern als hochherziger Beschützer aufzutreten. In solcher Auffassung musste er gerade, auf dem die Lösung des Conflictes beruhte, in den Verwicklungen des Dramas weit wirksamer erscheinen als die listige Deutung, welche Odysseus nach Hygins Erzählung dem Orakelspruch gab. Bedenken wir ferner, dass Achilles, an Körper und Geist ein wahrer König, schon von Natur dazu berufen war, der beständige Widersacher Agamemnons, des erwählten Hellenenkönigs, zu sein und mit diesem schon in den Kyprien in einen Streit wegen Ehrverletzung gerieth, erwägen wir sodann, dass seine Verbindung mit der Klytaemnestra sowohl in der Poesie wie in der bildenden Kunst, und hier besonders auf den etruskischen Aschenkisten, an denselben Orten und vielleicht auch in denselben Fabriken und zwar in der Darstellung des Opfers der Iphigenia bereits gebräuchlich war, nehmen wir schliesslich hinzu, dass es sich wie dort, so auch hier neben dem Telephos zugleich um die Rettung eines unschuldigen Kindes handelte, wozu Klytaemnestra einen so ritterlichen Helden wie den Achilles mit Leichtigkeit vermögen musste: — so kann es nicht länger zweifelhaft sein, dass wir hier den Peliden vor uns haben. Als letzter Grund ist sodann noch der Umstand hinzuzufügen, dass ein so energisches Auftreten gegen den Agamemnon und vor allen Dingen eine solche bis aufs Gewand passende Charakterisirung, wie sie hier unter den übrigen Personen mit Deutlichkeit beabsichtigt ist,[1]) unter der näheren Umgebung des Agamemnon einzig und allein dem Achilles zusteht.

Demnach darf der in dieser Gruppe dargestellte Moment so fixirt werden: In dem Augenblicke, wo Telephos, von den Griechen erkannt und bedrängt, als letzte Zuflucht den Orestes ergreift und den dadurch beleidigten Vater zum höchsten Zorn reizt, werfen sich Klytaemnestra und Achilles dem Agamemnon entgegen, erstere etwa im Einverständniss mit dem Telephos, letzterer aber entweder in Verabredung mit der Klytaemnestra, oder aber auch, was noch wahrscheinlicher ist, durch die plötzliche Erkennung des Telephos umgestimmt und zum Mitleide gerührt, er, der sich vorher vielleicht weigerte, einem verkleideten Bettler als Arzt und Helfer zu dienen, und den Telephos gar für einen Narren hielt. Dass diese Darstellung, deren Figuren nun einmal nicht anders benannt werden können, zu ihrem vollen Verständniss und zu vollkommner Wirkung der Voraussetzung einer poetischen und zwar dramatischen Entwicklung nicht

[1]) Müller, Handb. §. 413.

entrathen kann, ist unmittelbar klar. Da aber die mangelhaften Ueberlieferungen der Tragödie nicht ausreichen, um die Charaktere zu individualisiren, geschweige denn diesen Moment zu motiviren, so sind wir genöthigt, durch Vermuthungen, welche den ausgebildeten Charaktertypen der griechischen Helden gemäss sind, eine Begründung dieser Darstellung zu versuchen. Wenigstens scheint mir in diesem Falle die muthmassliche Annahme einer dem gegebenen Moment entsprechenden poetischen, speciell dramatischen Tradition dem Zweifel an der Persönlichkeit des Achilles vorgezogen werden zu müssen.

Auf Nr. 10 entzieht sich der verstümmelte Krieger, welcher auf der l. R. hinter dem Agamemnon steht, der Benennung.

Weniger schwierig ist die Deutung der zweiten Gruppe der Volterraner Aschenkisten.

Auf Nr. 8 finden wir, ausser dem Telephos mit dem Orestes, dem Agamemnon und der Klytaemnestra, noch den durch den Pilos bezeichneten Odysseus und einen Krieger, welchen Jahn und Overbeck Menelaus nennen, [1]) der aber im Vergleich mit den übrigen Monumenten dieser Classe nur als Statist bezeichnet werden kann. Klytaemnestra erscheint hier einfach als die geängstigte Mutter ohne Andeutung eines Einverständnisses mit Telephos, und Odysseus als derjenige, welcher zur rechten Zeit eingreift, um ein Unglück zu verhüten. Achilles dagegen fehlt hier sowohl als auch auf den übrigen Reliefs dieser Gruppe und scheint demnach in der zu Grunde liegenden poetischen Tradition als abwesend angenommen werden zu müssen. Der vom Künstler intendirte Augenblick ist der, in welchem der kluge Odysseus nach Hygins Erzählung die Lösung des Orakels giebt und dadurch mit der Klytaemnestra vereint den Agamemnon zurückhält und den Telephos mit dem Orestes rettet.

Dasselbe gilt von dem Relief Nr. 14, sowie von den beiden schönen Darstellungen Nr. 15 und 16, wo alle drei Male ein weiblicher Dämon hinzukommt, als auch endlich von Nr. 12, wo statt des Dämons ein in den Vordergrund getretener Krieger dem Agamemnon wehrt; möglich, dass dies Menelaus ist, [2]) keineswegs aber finden wir ihn irgendwie charakterisirt. In dem wegen der Anordnung und Motive in den Figuren hiehergezogenen Relief auf Nr. 17 dürften Telephos, Agamemnon und Klytaemnestra mit Sicherheit zu benennen sein. [3])

Auf Nr. 11 können nur Telephos mit dem Orestes, Agamemnon und Klytaemnestra benannt werden. Die beiden Krieger der l. Seite nimmt Jahn für Achill und Menelaus, [4]) aber es fehlt ihnen jegliche Charakterisirung. Mit der Art und Weise, wie Telephos den Orestes hält, vergleicht Jahn [5]) eine Stelle in Arist. Thesm. 603 ff.:

---

[1]) Arch. Aufs. p. 175; Heroengall. p. 303. — [2]) Seine Gegenwart ist durch die Tragödienfragmente indicirt. Cf. Jahn, T. T. p. 22 ff. — [3]) Overbeck bezieht es auf des Menoikeus Opfertod, Heroengall. p. 133 ff. — [4]) T. T. p. 8. — [5]) Arch. Aufs. p. 174.

ἀλλ' ἐνθάδ' ἐπὶ τῶν μηρίων
πληγὲν μαχαίρᾳ τῇδε φονίας φλέβας
καθαιματώσει βωμόν.

Bei der Klytaemnestra kann auch hier nicht, wie auf dem letzten Peruginer Sarkophag und in der ersten Classe der Volterraner Kisten, von einem Einverständnisse mit dem Telephos die Rede sein. Es ist derjenige Moment dargestellt, in welchem Agamemnon und Klytaemnestra entsetzt über die Verwegenheit des erkannten Flüchtlings gleichsam zurückprallen, und Klytaemnestra dem Agamemnon aus mütterlicher Furcht für das Leben ihres Kindes vor jeglicher Gewaltthat gegen den Telephos zu wehren sucht.

Das unter Nr. 13 publicirte Relief, welches von Jahn und in Folge dessen auch von Overbeck irrthümlicherweise doppelt genommen und das zweite Mal unrichtig beschrieben worden, [1]) zeigt zum ersten Male den Agamemnon im Momente der Umwandlung, wo er als Beschützer des Telephos gegen den Achill auftritt, und es scheint demnach eine Version gegeben zu haben, nach welcher dieser Umschlag beim Agamemnon eher erfolgte als bei Achill. Jahn hält die andere, gegen Telephos und Agamemnon andringende Figur für den Menelaus. Der am Boden liegende Rumpf eines Leichnams soll vielleicht einen bereits stattgehabten Kampf andeuten. Es ist der Augenblick, wo Agamemnon und Klytaemnestra die anstürmenden Griechen beschwichtigen.

Auf Nr. 18 sehen wir die auf die leidenschaftlich bewegte Katastrophe folgende ruhige Schlussscene des Dramas, die Heilung des Telephos, welche in den einzelnen Motiven eine ungewöhnliche Feinheit und Schönheit verräth. Man sieht an der Art, wie Telephos die l. Hand auf den Sessel stützt und mit der r. die Spitze der Lanze an die Wunde führt, die Gespanntheit auf den ersten Schmerz der Berührung. Der Heilende ist Achilles, welcher versöhnt und helfend seinem ehemaligen Feinde gegenübersteht. Auffallend ist es, dass hier nicht, wie sonst auf dem Gerhard'schen Spiegel und wie die oben citirten Stellen bei Plinius besagen, der abgeschabte Lanzenrost, sondern die Lanzenspitze selber gebraucht wird: sive ferrea cuspide fecit. Auf der l. R. stehen Klytaemnestra und der Pädagog mit dem kleinen Orestes, erstere durch den sprechenden Gestus der l. Hand ihre Vermittlerrolle noch fortsetzend, wie Jahn bemerkt, [2]) letzterer sich ängstlich nach Telephos, dem gefährlichen Manne, umschauend. Auf der r. R. steht Agamemnon, auf den Achilles seinen Blick heftend. Zwischen Achill und dem Telephos der Dämon und im Hintergrunde zwischen dem Dämon und Agamemnon ein nicht zu benennender Krieger.

---

[1]) T. T. p. 42 ff.; A. Aufs. p. 176 ff.; Overbeck, Heroeng. p. 303 ff. N. 7 u. N. 11. — [2]) Arch. Ztg. 1849, S. 81.

Die in den Excerpten des Proclos enthaltene kurze Stelle genügt nicht, uns einen Anhalt für die Zurückführung unserer Darstellungen auf die Version der epischen Poesie zu geben, denn Agamemnon, Klytaemnestra, Orestes, Odysseus, welche uns auf den Reliefs begegnen, sind in derselben nicht genannt [1]).

Die Klytaemnestra und den Orestes finden wir zuerst im Telephos des Aischylos: Schol. Arist. Ach. 332. *τὰ δὲ μεγάλα πάθη ὑποπαίζει τῆς τραγῳδίας, ἐπεὶ καὶ ὁ Τήλεφος κατὰ τὸν τραγῳδοποιὸν Αἰσχύλον, ἵνα τύχῃ παρὰ τοῖς Ἕλλησι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβών.* Odysseus aber wird zuerst bei Euripides im 10. Fragment genannt. [2]) Dass Agamemnon und Achill in der Tragödie eine Rolle gespielt haben müssen, ist selbstverständlich. Merkwürdig aber ist es, dass da, wo Odysseus mit Sicherheit auf den Monumenten nachzuweisen ist, Achilles fehlt, und umgekehrt Odysseus fehlt, wo Achilles ist. Somit sind wir schon wegen der in den Reliefs vorhandenen Personen auf die Versionen der tragischen Poesie angewiesen; es kommt aber auch noch der Umstand hinzu, dass in diesen Personen die durch die gegenseitigen Verhältnisse bedingten planmässigen und auf eine Katastrophe hinführenden Verwickelungen eine poetische Vermittlung des Verständnisses und der Wirkung erfordern und ebendarum durchaus auf eine dramatische Grundlage hinweisen.

Als ein ganz entschiedener Irrthum aber muss es bezeichnet werden, wenn Overbeck, ohne es überdies nachzuweisen, den Euripideischen Telephos „in seiner effectvollen Peripetie“ als die gemeinsame Grundlage aller dieser Aschenkistenreliefs annimmt, ein Irrthum, auf welchen ihn schon Jahns Bemerkungen in seinen Archäologischen Aufsätzen p. 174 hätten aufmerksam machen sollen. Aber auch Jahns Ansicht, dass der unter Nr. 11 von uns beschriebene und in seinem Telephos und Troilos Taf. I edirte Sarkophag auf die Euripideische Version zurückgehe, erscheint als eine nicht zu begründende Behauptung. Denn was heisst es, Gestalten der bildenden Kunst auf eine bestimmte poetische Ueberlieferung zurückführen? Gewiss doch nichts anderes, als nachweisen, dass diejenigen geistigen Grundzüge, wodurch ein Dichter seine Charaktere individualisirt hat, auch in demjenigen Momente erkannt werden müssen, in welchem der bildende Künstler dieselben Gestalten zur körperlichen Anschauung gebracht. Denn wenn letzterer sich an eine bestimmte Tradition bindet (und es ist dies das Wesen der religiösen und historischen Kunst überhaupt), so sucht er, wenn er anders ein denkender Künstler ist, den prägnantesten, d. h. denjenigen Moment zu fassen, in welchem die bezüglichen Personen in ihrem Totaleindruck am besten zur Erscheinung und Wirkung gelangen: aus dem Drama nämlich ohne Zweifel die Katastrophe. Rein äusserliche Momente aber, in welchen von dem besonderen Dichtergeiste nichts vorhanden ist und welche überdies keineswegs unbedingt nur einem Dichter zugeschrieben werden können, müssen da, wo es sich um die poetische Begründung eines Kunstwerkes handelt, als Kriterien ganz

---

[1]) Cf. p. 52. — [2]) Cf. Jahn, T. T. p. 31.

entschieden verworfen werden. Gehen wir aber von diesen Gesichtspunkten aus, so werden wir bei Jahn vergeblich nach einer Begründung suchen. Denn alles, was im T. und T. p. 10—16 gesagt wird, sind allgemeine Bemerkungen über wechselseitige Beziehungen zwischen Drama und Kunst. Auch das Vertrauen des Verfassers, dass Welcker, welcher bei anderen Monumenten mehrfache Fingerzeige über den Euripideischen Einfluss gegeben, ihm glauben werde, ist immer noch kein Beweis. Fassen wir sodann die p. 16—33 gegebene Restitution des Euripideischen Dramas ins Auge, so sind gerade diejenigen Momente, welche Jahn in der bezüglichen Reliefscene sieht, das activere Auftreten der Klytaemnestra, sowie das erst dann erfolgte Ergreifen des Orestes, als Telephos bereits erkannt war und bedrängt wurde, — Momente, welche in jedem lebendigen Drama, wo Telephos, Orestes und Klytaemnestra eine Rolle spielten, am Platze waren, und in denen von einer besonderen persönlichen dichterischen Auffassung nicht die Rede sein kann. Wenn Jahn sodann die Euripideische Grundlage des bezüglichen Reliefs weiter noch durch die aus den Thesmophoriazusen[1]) citirte Stelle bestätigt findet, so ist dies wieder ein rein äusserliches Moment, welches ebenso gut in dem Telephos des Aischylos, Ennius, Attius u. s. w. enthalten sein konnte. Wo aber sehen wir hier dasjenige Verhältniss, welches gerade bei Euripides die heroische Klytaemnestra und den Telephos kennzeichnet, das gegenseitige Einverständniss nämlich? Fr. 4 *ἄνασσα πράγους τοῦδε καὶ βουλεύματος* nennt Telephos die Klytaemnestra. So, wie Klytaemnestra hier erscheint, ist sie nichts als die bis zum Tode geängstigte Mutter, welche nur deshalb den Agamemnon zurückzuhalten sucht, damit ihr Kind gerettet werde. Auch für den Agamemnon lassen sich aus den hin und her zu schiebenden Fragmenten keine sichern Grundlinien gewinnen, um in dem entsetzt zurückweichenden Vater ausschliesslich den Euripideischen Agamemnon zu erkennen. Ein weiterer Grund gegen die Zurückführung des bezüglichen Reliefs auf die Version des Euripides ist der fehlende Odysseus, welcher gerade bei diesem Dichter eine bedeutende Rolle spielte. Weniger zu betonen, aber immerhin zu bemerken ist sodann dies, dass in dem Telephos die jammervolle und bettlerhafte Erscheinung, welche, wie Jahn selber anführt[2]), eine besonders charakteristische Seite des Euripideischen Helden bildete, nirgends hervortritt.

Aber wohin gehört denn dieses Relief? Wenn bei der spärlichen Tradition der Tragödie eine Vermuthung überhaupt statthaft ist, so meine ich, kann man nur auf den Aischylos oder auch den Attius, welcher, wie man allgemein annimmt, dem ersteren folgte, als poetische Quelle rathen und Bezug nehmen[3]). Jahn sagt zwar T. und T. p. 36 ff., dass auch bei Aischylos das Einverständniss des Telephos mit der Klytaemnestra vorhanden war und sucht dies durch die vermuthliche Anspielung des Aischylos auf die Geschichte des Themistocles zu bestätigen, aber in der

---

[1]) Cf. p. 55. Arch. Aufs. p. 174. — [2]) T. T. p. 38. — [3]) Ribbeck, l. c. p. 307.

vom Scholiasten zu Arist. Ach. 332 mitgetheilten Stelle ist dies durchaus nicht gesagt; und es verträgt sich mit der alten Aischyleischen Einfachheit sehr wohl, wenn in der Klytaemnestra nur die echte Frau und Mutter gezeichnet war, welche in der entscheidenden Katastrophe sowohl das herzlichste Mitleid für den kranken Helden als zugleich die grösste Angst für das Leben ihres Kindes fühlte. Dazu kommt, dass der wirkliche Heldencharakter des Telephos, wie er bei Attius offenbar durch die Bettlerlumpen hindurch sichtbar ist[1]) und wie er ohne Zweifel auch bei Aischylos im Anschlusse an das Epos gezeichnet war, eine vorher aufs Sorgfältigste erwogene Verabredung mit der Klytaemnestra über den kleinen Orestes, mit andern Worten ein so spitzbubenhaftes Mittel, wie es für den Euripides passte, verschmähen musste. War es doch auch dramatisch weit wirksamer, wenn Telephos ohne vorheriges Einverständniss mit der Klytaemnestra im Augenblick der höchsten Gefahr den Knaben ergriff und auf diese Art die Katastrophe herbeiführte. Und gerade so, nicht mehr und nicht weniger, sehen wir das Verhältniss dieser drei Figuren auf dem bezüglichen Relief, sowie auf den drei ersten Peruginer Aschenkisten dargestellt. Doch, wie gesagt, eine völlige Gewissheit in Betreff dieser Begründung durch Aischylos oder Attius wird schwerlich jemals erreicht werden können.

Dagegen finden wir auf dem letzten Peruginer Relief eine der Euripideischen Auffassung entsprechende Darstellung der Klytaemnestra und des Telephos mit dem Orestes. Nicht uninteressant sind in dieser Beziehung die Bemerkungen Vaters über die Restitution dieser Tragödie.[2]) Vater setzt nämlich aus psychologischen und historischen Gründen, die sich sehr wohl hören lassen, auch den Euripideischen Telephos dem Epos gemäss vor die Opferung der Iphigenia und erklärt nicht bloss den dort nachweisbaren Streit des Agamemnon und Menelaus, sondern auch, worauf es hier ankommt, das Einverständniss der Klytaemnestra und des Telephos daraus, dass das Opfer der Iphigenia bereits gefordert, aber noch nicht vollzogen war. Konnte doch Klytaemnestra in diesem Falle insofern einen Anhalt an Telephos gewinnen, als ihr dieser versprach, die Griechen, ohne dass der Spruch des Kalchas vollzogen werden müsse, nach Troja zu bringen.[3]) Wenn dann aber später in Aulis eine Windstille eintrat, so war das ein Umstand, den Telephos nicht wissen konnte. In der That aber scheint das Peruginer Relief diese Vater'sche Annahme zu bestätigen; denn der dargestellte Moment gewinnt dadurch jene schöne Bedeutung, welche Jedem gleich beim ersten Anblick so in den Sinn kommt, als ob sie gar nicht anders sein könnte, ich meine Klytaemnestra's Worte: „Meine Tochter wollt ihr mir nehmen; wagt ihr mir auch meinen Sohn zu rauben?" — eine Deutung, welche weit künstlerischer ist als jede andere. Um aber hier den ausschliesslichen, etwa durch Ennius vermittelten Euripides in dieser Darstellung zu erkennen,[4]) dazu mangelt es wieder sowohl an

---

[1]) Cf. Fr. 10, 8, 3, 12, 2, 6, 7; bei Ribbeck IV, V, III, VII, VI, VIII, IX. — [2]) l. c. p. 54 ff. — [3]) p. 57. — [4]) Ribbeck, l. c. p. 262.

Figuren auf dem Relief als an festen Anhaltspunkten in den unsichern Fragmenten. .

Aus der obigen Besprechung der ersten Gruppe der Volterraner Reliefs (p. 50—54) erhellt schon zur Genüge, dass wir bezüglich der poetischen Begründung auch nicht besser daran sind als mit den andern. Dieser Achilles, für den sich nirgends ein poetischer Anhaltspunkt mit Sicherheit entdecken lässt, ist der wahre Achilles der durchgebildeten Sage, gewaltig und kühn gegen den Agamemnon, mitleidig, versöhnlich und hülfreich gegen den wehrlosen Feind, weichherzig und schutzreich für das schwächere Weib und das unschuldige Kind, ein Achilles, wie ich ihn am liebsten dem Sophokles zumuthen möchte. Schade ist es, dass wir über den nur einmal von Hesychius citirten Telephos des Sophokles, welchen Welcker gleich den Mysern setzt, nicht genügend unterrichtet sind. [1]) Um dieser Reliefs willen möchte ich ihn mit Vater als einen selbständigen Telephos in Argos auffassen, zumal sich nicht denken lässt, dass der dramatische Reiz dieser Sage den Sophokles ganz unberührt gelassen.

Der nicht zu verkennende Odysseus in der zweiten Volterraner Gruppe mag immerhin eine ähnliche Vermittlerrolle bei Euripides und seinem Interpreten Ennius vertreten haben, was ausser den Fragmenten besonders die Erzählung des Hygin vermuthen lässt: aber ein solches Einverständniss zwischen der Klytaemnestra und dem Telephos, wie es bei Euripides statthatte und wie es vornehmlich vom letzten Peruginer Relief veranschaulicht wird, lässt sich auf keinem dieser Bildwerke mit Sicherheit erkennen. Immerhin ist es dagegen möglich, dass wir in dem hier dargestellten Verhältniss der Klytaemnestra zu dem ganzen Vorgange eine nicht unvortheilhafte künstlerische Selbständigkeit zu constatiren haben. Auch spricht die in ihren Motiven besonders schön aufgefasste Heldengestalt des Telephos allzusehr gegen den verkleideten Bettler des Euripides.

Die vereinzelte Auffassung der auf Nr. 13 gegebenen Darstellung spricht wieder für die Vater'sche Reconstruction des Euripideischen Dramas. Denn hier scheint wirklich ein Einverständniss der Klytaemnestra mit dem Telephos obzuwalten und Vater nimmt an, dass die Gefahr des Sohnes sammt der Gefahr der Tochter den Agamemnon für den Telephos umgestimmt habe. Es sei nur noch Achilles zu bewegen gewesen, doch dieser habe sich durch Odysseus in der Art, wie Hygin es darstellt, bald belehren und bewegen lassen (Vater, l. c. p. 63).

Bezüglich des letzten Bildes, der Heilung des Telephos, welche gewiss ebenfalls eine allerdings nicht nachweisbare dramatische Grundlage hat, sei nur noch dies bemerkt, dass der beglaubigte Achill des schönen Gerhard'schen Spiegels, sowie die schon citirten Stellen bei Plinius in der Figur des heilenden Kriegers keinen andern als den Achilles vermuthen lassen dürfen.

Ist es nun nicht gelungen, für jede einzelne Serie dieser Darstellungen eine bestimmte poetische Quelle mit Sicherheit nachzuweisen, so wird diese

[1]) Gr. Tr. II, 414. — [2]) Vater, l. c. p. 54.

Untersuchung hoffentlich doch festgestellt haben, dass diese Bildwerke nicht so ohne Weiteres unter eine einzige Peripetie zu bringen sind, sondern auf mehrere Versionen der Tragödie zurückgehen müssen. Zur Bestätigung und Beruhigung aber diene uns die schon erwähnte Notiz des Aristoteles, dass die Schicksale des Telephos den Stoff zu den schönsten Tragödien des Alterthums gegeben haben.

CAPITEL IV.

Das Opfer der Iphigenia.

Unter den Darstellungen des Opfers der Iphigenia überwiegen bei Weitem die aus Perugia stammenden, so dass die Beschreibung bei diesen zu beginnen haben wird. Wir werden dabei von den einfachsten Compositionen zu den complicirtesten fortschreiten.

Nr. 1 (Perugia: S. Pietro). Die Mitte nimmt ein einfacher Altar ein. An diesen wird Iphigenia von l. her durch einen gepanzerten, ausserdem mit Chlamys und Pilos bekleideten bärtigen Mann (Odysseus) herangetragen, der sie mit dem r. Arm unter der Brust gefasst hat, und, während er mit der nicht sichtbaren Linken ihre Füsse vom Boden in die Höhe gehoben, ihren Oberkörper über den Altar hält. In dieser halb schwebenden Stellung sucht die hier mit Chiton und Mantel bekleidete Jungfrau mit ihrem r. Arm eine Stütze an der r. Schulter ihres Trägers, indem sie zugleich die Linke verzweiflungsvoll ausstreckt. An der andern Seite des Altars tritt ihr ein wie Odysseus gerüsteter und mit Chlamys bekleideter bärtiger Mann gegenüber, der in der gesenkten Linken, wie es scheint, den Schwertgriff gefasst hält, in der Rechten dagegen eine Schale erhebt, um über das Haupt der Iphigenia die Weihespende auszugiessen. Wir nennen ihn unter Vorbehalt späterer Begründung Agamemnon. Hinter ihm steht in einfacher kurzer Gewandung ein weiblicher Dämon mit einer Fackel auf der r. Schulter; und ihm entspricht wiederum auf der entgegengesetzten Seite hinter Odysseus eine ähnliche kurzbekleidete weibliche Gestalt, die mit beiden Händen ein Hirschkalb an den Vorder- und Hinterfüssen gefasst hält und vor sich her trägt.

Nr. 2 (Perugia: Museum). Diese Darstellung ist wenig verschieden von Nr. 1. Auf dem Altare, der mit zwei Guirlanden geschmückt ist, brennt eine Flamme. Agamemnon, welcher das Opfer vollziehen soll, ist ebenso wie Odysseus mit einer Art Pilos bedeckt. Die hinter ihm stehende weibliche Figur trägt keine Fackel, sondern hebt ihre r. Hand in die Höhe, um ihre Ueberraschung auszudrücken. In der Linken hält sie eine Rolle.

Nr. 2 A (ebendas.; Gori, Mus. etr. I, 172, 2; Dempster, Etrur. reg. I, 37, 2). Dieselbe Darstellung wie in Nr. 2. Der Pilos des Odysseus ist sehr spitz. — Eine dritte sehr beschädigte Replik im Casino Vitiani über Monte Luce bei Perugia.

Nr. 3 und *4 (Perugia: S. Pietro;* und in der *Necropolis* beim Grabe der Volumnier). Auch die zwei folgenden Darstellungen sind den beiden vorigen ziemlich gleich. Nur sind alle Gestalten etwas lebhafter bewegt. Der Oberleib der Iphigenia ist in beiden Darstellungen nackt gebildet. Odysseus ist auf Nr. 3 nicht mit einem Pilos, sondern mit einer Art Helm bedeckt. Die weibliche Nebenfigur hinter Agamemnon hat diesem die r. Hand auf die l. Schulter gelegt, wie um ihn an seinem Vorhaben zu hindern.[1] Auf Nr. 4 sehen wir die Jungfrau mit ihrem ganzen Leibe. Sich in die Höhe richtend, stützt sie den l. Arm auf den Altar. Ihr Gewand reicht nur bis an die Brust und wird durch einen um den Hals gelegten Kreuzgurt festgehalten: — eine Tracht, wie sie auf etruskischen Monumenten sehr viel, besonders häufig aber bei der Classe der weiblichen Dämonen gefunden wird. Der Kopf des Odysseus auf Nr. 4 ist verstümmelt. Agamemnon hält in der Linken das aus der Scheide gezogene Schwert oder Schlachtmesser bereit. Die weibliche Nebenfigur hinter ihm zeigt dieselbe Bewegung wie auf Nr. 3. Den l. Unterarm hat sie hinter sich auf den Rücken gelegt.

Nr. 5 (Perugia: Museum). Iphigenia und Odysseus sind hier so aufgefasst und dargestellt wie auf Nr. 3. Der Kopf der ersteren aber ist verstümmelt. Am Fusse des Altars windet sich eine Schlange, welche auf diesem Monumente freilich nicht so deutlich wie auf einigen anderen zu erkennen ist. Agamemnon, das Schlachtmesser in der l. Hand, gleicht dem auf Nr. 4, nur fehlt ihm die Kopfbedeckung. Eine bedeutendere Abweichung dagegen zeigt sich in den beiden Nebenfiguren, welche in Bewegung und Stellung vollkommen symmetrisch einander gegenübergestellt sind, von denen aber die auf der l. R. am Kopfe verstümmelt ist. Diese letztere ist nun keineswegs jene weibliche Gestalt mit dem Hirschkalbe, sondern ein in den Vordergrund tretender Jüngling, welcher mit beiden Händen einen Speer hält, den er zum Altare hinstreckt. Ganz ebenso der Jüngling auf der r. R. Welchen Zweck diese Stellung und Haltung habe, ist nicht so unmittelbar zu erkennen.

Nr. 6 (ebendas.). Diese Darstellung ist um drei Personen erweitert. Die drei mittleren Hauptfiguren, Iphigenia, Odysseus und Agamemnon sind ganz so dargestellt wie auf Nr. 1. Nur ist der letztere mit einer Kopfbedeckung versehen, wie wir sie öfter auf etruskischen Aschenkisten finden. Es ist nämlich eine dem Pilos ähnliche Mütze, welche sich nur dadurch von ihm unterscheidet, dass sie oben einen kleinen, nach vorne gerichteten Zipfel hat, ähnlich wie die phrygische Mütze. Links im Hinter-

---

[1]) An beiden Nebenfiguren, die aus dem Hintergrunde hervorzukommen scheinen, ist der beim Vorschreiten zurückbleibende Fuss ganz weggelassen, gleichsam als stecke er noch in der Grundfläche des Reliefs; ebenso bei dem Agamemnon und Odysseus der folgenden Nummer, und sonst noch öfter.

grunde steht die bekannte weibliche Figur mit dem Hirschkalbe; rechts ebenfalls im Hintergrunde eine andere weibliche Figur, welche der analogen Figur auf Nr. 2 ganz gleich ist, in der l. Hand jedoch eine Rolle trägt. Dagegen ist die Composition im Vordergrunde durch zwei knieende Figuren erweitert, l. durch einen auf das r. Knie niedergesunkenen, auf die gewöhnliche Art bekleideten Jüngling, welcher mit seiner Linken den die Iphigenia heranschleppenden Odysseus zurückzuhalten sucht, während er die Rechte auf den Boden stemmt, — r., letzterem symmetrisch gegenüber durch eine knieende Frauengestalt im Chiton und Obergewand, welche die Linke an das l. Knie des Agamemnon gelegt hat und die Rechte hinter seinem l. Arme erhebt. Es ist Klytaemnestra, die vergeblich dem Opfer Einhalt zu thun strebt. In der Mitte des Bildes endlich, zwischen der Weiheschale und dem Kopfe der Iphigenia, zeigt sich ein nach r. blickendes Gesicht, wie es scheint, das eines Mannes. Am Fuss des Altars die Schlange.

Nr. 6 A (ebendas.). Dieselbe Composition wie Nr. 6; der Altar ist jedoch schräge in die Mitte gerückt.

Nr. 7 (*ebendas.*) Diese Composition ist der vorigen sehr ähnlich. Der Altar ist schräge mit einer Kante nach vorn gerückt; auf seiner Oberfläche brennt eine Flamme. Iphigenia und Odysseus sind den analogen Figuren des vorigen Reliefs ziemlich gleich, nur etwas lebhafter in ihrer Bewegung. Agamemnon trägt eine helmartige Kopfbedeckung, eine Art Sturmhaube, wie wir sie schon in Nr. 3 und Nr. 5 am Odysseus sahen. Ein Theil seines Mantels liegt ziemlich faltenreich und breit über seinem Arm. Die beiden r. und l. im Vordergrunde auf die Kniee gesunkenen Figuren entsprechen den analogen Figuren des vorigen Reliefs, nur sind sie viel plumper und nachlässiger dargestellt. Auf der l. R. im Hintergrunde die Jungfrau mit dem Hirschkalbe, auf der r. ein Zuschauer mit verstümmeltem Kopf. Ebenso befinden sich im Hintergrunde über der Gruppe des Odysseus zwei zuschauende Figuren, von denen diejenige, welche der das Rehkalb haltenden Frauengestalt zunächst steht, weiblich, die andere dagegen männlich zu sein scheint.

Nr. 8 (ebendas.) Diese Darstellung ist von der vorigen etwas verschieden. Die drei Hauptfiguren am Altar sind denen auf Nr. 1 ziemlich gleich; nur ist der Iphigenia wie dem Odysseus der Kopf verstümmelt. Letzterer ist ohne Mantel. Der Altar ist bekränzt. An seinem Fusse windet sich eine Schlange. Der auf der l. R. niedergesunkene Jüngling ist dem auf Nr. 6 ganz gleich. Nur steht hinter ihm eine Figur ohne Kopf, welche ihn an der r. Schulter und am l. Arme empor zu heben sucht. Zwischen letzterer und dem Odysseus ist ganz im Hintergrunde die Jungfrau mit dem Hirschkalbe sichtbar. In der Mitte des Hintergrundes ein stummer Zuschauer. Statt der in die Kniee gesunkenen Klytaemnestra auf der r. R. finden wir hier einen knieenden Jüngling, welcher dem auf der l. R. ziemlich symmetrisch entspricht. Hinter ihm ist eine am Kopf verstümmelte weibliche Figur sichtbar, welche der analogen Figur auf Nr. 2 und 6 ganz gleich ist.

Nr. 9 (*ebendas.; Ann. d. Inst. 1857, t. d'agg. D.*) Diese Darstellung ist sehr schön, leider aber sehr verstümmelt. Der Altar ist wie auf

Nr. 7 schräge gesetzt und bekränzt. Ueber derjenigen Seitenfläche, welche nach der r. R. hinweggewendet ist, finden wir eine giebelartige Verzierung angebracht. Unten windet sich eine Schlange. Den drei Hauptfiguren am Altar fehlt der Kopf. Der Iphigenia ist ausserdem der r. Arm, mit welchem sie nach der giebelartigen Seitenerhöhung des Altars greift, verstümmelt, desgleichen dem Odysseus beide Beine und dem Agamemnon der r. Arm wie das l. Bein. Diese drei Personen entsprechen am meisten den drei analogen Figuren auf Nr. 5. Zwischen ihnen, im Hintergrunde, sind zwei Figuren sichtbar, ein beim Tragen der Jungfrau mitbeschäftigter Krieger in Vorderansicht, dessen l. Arm den l. Arm des Mädchens gepackt hat, und eine neben Agamemnon stehende, auf etruskischen Aschenkisten so beliebte, am Haupt geflügelte weibiche Dämonengestalt im Profil, welche mit der Rechten eine verstümmelte Fackel schwingt. Ihr Blick ist nach der l. R. hingewandt. Mit diesen beiden Figuren in einer Richtung steht links, unmittelbar hinter dem Odysseus ein kopfloser Diener, welcher in beiden Händen eine mit Früchten gefüllte Opferschale in die Höhe hält. Im Vordergrunde links sehen wir den niedergesunkenen Jüngling, welcher in Stellung und Haltung am besten dem auf Nr. 6 entspricht, von diesem aber sich dadurch unterscheidet, dass er ganz nackt gebildet und nur mit einem Wehrgehenk versehen ist. Kopf und r. Arm sind verstümmelt. Ueber ihm steht eine Figur, von welcher nur noch ein Stück des Chiton und des r. Beines übrig ist: — keine andere als die Frauengestalt mit dem Hirschkalbe. Im Vordergrunde der r. R. die an Kopf und Arm verstümmelte knieende Klytaemnestra in langem Chiton und mit einem Mantel um die Hüften, in Bewegung und Haltung der auf Nr. 6 vollkommen entsprechend. Hinter ihr, im Hintergrunde und am Ende der r. R. ein am Kopf und Fusse verstümmelter Krieger, welcher die r. Hand ähnlich wie die beiden entsprechenden weiblichen Figuren auf Nr. 3 und Nr. 4 auf die l. Schulter des Agamemnon gelegt hat.

Auf der einen Nebenseite dieses schönen Sarkophags befindet sich ein gepanzerter und behelmter Krieger, welcher mit Schild und Schwert gegen eine zurückweichende weibliche Dämonengestalt ankämpft, die ihre Fackel gegen seinen Schild stemmt. Aehnlich die andere Nebenseite. Doch finden wir hier statt des Dämon einen in gewöhnlicher etruskischer Kleidung dargestellten Jüngling ohne Kopfbedeckung, aber mit Schild und Schwert.

Nr. 10 (Villa Palazzone bei Perugia). Diese Darstellung ist von derselben feineren Arbeit und Auffassung, aber reicher an Figuren. Der Altar und die fünf Hauptgestalten des Vordergrundes sind dieselben wie auf Nr. 9, aber weit besser erhalten. Von ihnen sind nur Agamemnon und Iphigenia, ersterer am Kopf und r. Arm, letztere am Kopf und l. Arm verstümmelt. Auch die Figuren in der Mitte des Hintergrundes, der weibliche Dämon und der die Fruchtschale haltende Diener, sind den analogen Figuren des vorigen Reliefs sowohl in ihren erhaltenen als verstümmelten Theilen fast ganz gleich. Der mittlere Jüngling unterscheidet sich dadurch von dem auf Nr. 9, dass er bekränzt, nackt, ohne Helm und Panzer, und nur mit einer nach hinten fallenden Chlamys versehen ist. Hinter dem niedergesunkenen Jünglinge im Vordergrunde der l. R. steht

ein anderer bekleideter Jüngling, welcher ersteren an der r. Schulter und am l. Arme emporzurichten sucht, der analogen Figur auf Nr. 8 in Haltung und Stellung ziemlich entsprechend. Ueber ihm endlich, ganz im Hintergrunde, finden wir die Jungfrau mit dem Hirschkalbe, beide am Kopfe verstümmelt. Unmittelbar über der im Vordergrunde der r. R. niederknieenden Klytaemnestra, welche hier ein Kopftuch trägt, sehen wir zuerst einen nackten Jüngling mit niedergesenktem Haupte, nichts weiter als eine Chlamys tragend, sodann ganz im Hintergrunde und in gleicher Höhe mit dem weiblichen Dämon eine ganz bekleidete, schattenartig verhüllte Figur, deren Blick nach der Mitte gerichtet ist. Ganz am Ende der r. R. im Vordergrunde tritt hinter der Klytaemnestra ein nackter Knabe hervor, nur mit der Chlamys und einer eng anliegenden Mütze bekleidet. Den r. Arm hat er über den Kopf erhoben, mit dem l. scheint er einen Theil seines Gewandes oder einen Stein zu halten. Er weicht entsetzt von dem Menschenopfer zurück. Ueber ihm ist eine bekleidete, an Kopf und Armen verstümmelte männliche Figur sichtbar.

Auf der einen Nebenseite (hinter dem niedergesunkenen Jünglinge) führt ein etruskischer weiblicher Dämon mit der Fackel einen halbnackten Krieger, dessen Hände auf dem Rücken zusammengebunden sind. Hinter ihnen ein sich bäumendes Pferd, welches von einem daneben stehenden jungen Manne am Zügel gehalten wird. Auf der andern Nebenseite sehen wir einen gerüsteten und behelmten Jüngling mit Schild und Schwert gegen drei weibliche Dämonen kämpfen, von denen zwei die Fackeln schwingen, die Dritte dagegen mit dem Schwerte eindringt. Letztere, sowie eine der beiden Fackelträgerinnen, ist im Hintergrunde und in gleicher Höhe mit dem Rosselenker der andern Nebenseite dargestellt.

Wenn wir die folgenden Monumente von NN. 11—21, welche besonders in der Zahl der Hauptpersonen zum Theil den einfacheren der schon beschriebenen Aschenkisten gleichkommen, dennoch davon trennen, ohne in der Grundauffassung der dargestellten Begebenheit eine Verschiedenheit nachweisen zu können: — so geschieht dies deshalb, weil in den Nebenpersonen der folgenden Bildwerke ein neues Element auftritt, die Opfermusik nämlich, welche, wie diese Monumente beweisen, bei den Etruskern sehr beliebt sein musste. [1])

Nr. 11 (Perugia: Necropolis beim Grabe der Volumnier). Diese Darstellung hat in den drei nächsten Hauptpersonen rücksichtlich der Stellung und Bewegung die meiste Aehnlichkeit mit Nr. 5 und weicht bloss im Aeusserlichen etwas davon ab. Die Figuren sind ziemlich erhalten. Die Iphigenia ist bekleidet. Odysseus, ihr Träger unterscheidet sich dadurch besonders von der analogen Figur der früheren Bilder, dass er unbärtig und mit weniger charakteristischen Gesichtszügen dargestellt ist. Der

[1]) Preller, Röm. Myth. p. 116.

opfernde Agamemnon trägt keine Rüstung, sondern eine gewöhnliche Kleidung, Chiton und Chlamys. Der Altar ist schräge gestellt. Am Ende der l. R. steht die bekannte Figur mit dem Hirschkalbe. Im Vordergrunde r. ist ein mit kurzem Chiton bekleideter Jüngling auf das l. Knie niedergesunken, während er den r. Fuss gegen die ihm zugekehrte Altarseite stemmt. Die r. Hand hat er zum Zeichen der Trauer an den Kopf gelegt, die l. aber auf den Boden gestemmt. Hinter ihm steht eine am Kopf verstümmelte, bekleidete Nebenfigur, welche in der l. Hand eine Rolle hält, wahrscheinlich eine Notenrolle.

Nr. 12 (Villa Compresso bei Perugia). Dieses Relief ist sehr verstümmelt. An keiner Figur finden wir einen gut erhaltenen Kopf, am kenntlichsten ist der der Iphigenia. Die drei Hauptgestalten der Mitte gleichen am meisten denen auf Nr. 4. Die Iphigenia ist mit ihrem sehr missrathenen ganzen Leibe sichtbar. Der Altar steht schräge und ist mit Guirlanden geschmückt. Auf seiner Oberfläche brennt eine Flamme, und an seinem Fusse windet sich die hier besonders deutliche Schlange. Im Vordergrunde der r. R. die knieende Klytaemnestra, ihr gegenüber auf der l. R. eine wohl nicht knieende, sondern zwerghaft verkrüppelte Gestalt mit dem Hirschkalbe. Ueber dieser eine verstümmelte weibliche Figur mit einem breit um das Haupt wallenden Schleier versehen; gegenüber am Ende der r. R. und hinter der knieenden Klytaemnestra ein verstümmelter Doppelflötenbläser; in der Mitte über der Iphigenia Spuren einer völlig zerstörten Gestalt.

Nr. 13 (Monte Vile bei Perugia: Franceschini). Die drei Hauptfiguren sowie die l. im Vordergrunde stehende Figur mit dem Hirschkalbe haben die meiste Aehnlichkeit mit den entsprechenden Gestalten auf Nr. 2. Agamemnon jedoch ist ohne Kopfbedeckung. Die Nebenfigur dagegen trägt eine Art Mütze. Die r. im Vordergrunde stehende Nebenfigur gleicht in Stellung und Haltung der analogen Figur auf Nr. 4. Der Altar mit der Flamme ist schräge gestellt. Im Hintergrunde, etwas höher als die vorderen Figuren, erscheinen vier bekleidete Personen, in der Mitte ein nach der r. R. hingewandter Doppelflötenbläser, r. am Ende ein Leierspieler, l. über Odysseus eine in Vorderansicht gebildete Frau, welche mit beiden Händen in ihr aufgelöstes und wallendes Haar greift, endlich eine dieser Frau mit dem Gesicht und beiden Händen zugewandte andere Figur, anscheinend eine Dienerin.

Nr. 13 A (Perugia: Museum. Dempster 1, 36 und 37 1). Dieselbe Composition wie Nr. 13. Die verstümmelten Nebenfiguren in dem erhöhten Hintergrunde unterscheiden sich zum Theil ein wenig in der Stellung. Die letzte hält eine Fruchtschüssel.

Nr. 13 B (ebendas.). Im erhöhten Hintergrunde sind fünf Nebenfiguren, die Hauptcomposition ebenso wie in Nr. 13 und in 13 A.

Nr. 14 (Perugia: Meniconi). Die fünf Figuren des Vordergrundes sind von denen auf Nr. 13 nicht wesentlich verschieden. Nur ein Umstand ist hier hervorzuheben, der nämlich, dass hinter der r. Schulter derjenigen Figur, welche das Hirschkalb herbeibringt, ein Köcher sichtbar ist.

Der Altar, welcher hier ebenfalls im Verhältniss zur Bildfläche schräge gesetzt worden, hat eine eigenthümliche in der Mitte seiner Höhe eingezogene Form, wie wir sie ähnlich aus zwei Exemplaren mit altlateinischen Inschriften kennen: Ritschl, Priscae lat. mon. t. 56. Im erhöhten Hintergrunde fünf Nebenfiguren in einer Linie: in der Mitte die Frau mit dem wallenden Haar, von einer Dienerin zu ihrer Rechten unterstützt; neben dieser ein Popa mit dem Opferbeile über der r. Schulter; auf der andern Seite, der Mitte zugewandt, ein Flötenbläser, und schliesslich eine Tamburinschlägerin, welche dem Flötenbläser den Rücken zukehrt, aber mit dem Gesichte in Vorderansicht gebildet ist.

Nr. 15 (Perugia: Necropolis beim Grabe der Volumnier). Im Vordergrunde sieben Figuren von sehr nachlässiger Arbeit. Die drei Hauptfiguren wie auf Nr. 11. Der unbärtige behelmte Träger der Iphigenia wird von einer andern hinter ihm sichtbaren Person unterstüzt. Am Ende dieser Seite die Figur mit dem Hirschkalbe, anscheinend männlich. Auf der r. R. dem Agamemnon zunächst die hier stehende Klytaemnestra und hinter ihr eine andere kurzbekleidete Gestalt mit ausgestreckter Rechten. Der Altar, auf welchem eine Flamme brennt, ist nicht viereckig, sondern cylinderförmig und mit Guirlanden geschmückt. Im erhöhten Hintergrunde sechs Gestalten, welche ich von l. nach r. aufzähle: zuerst ein Diener mit einer gefüllten Fruchtschale, dann eine andere Nebenfigur, welche in der r. Hand anscheinend eine Kanne hält; beide richten ihren Blick nach der Mitte. Darauf die Frau mit den wallenden Haaren, ihre Augen vom Opfer ab nach l. hinwendend; ferner eine Dienerin, im Profil, zu ihrer Herrin hingewendet und sie unterstützend; weiterhin, ebenfalls im Profil und nach l. blickend, eine Flötenbläserin; endlich dem Flötenbläser den Rücken zukehrend, aber nach l. sich umblickend, ein Leierspieler.

Nr. 16 (Villa Pischiello des Marchese Sorbello bei Passignano am Trasimenischen See). Die drei Hauptfiguren in ihren Motiven wie auf Nr. 12. Hinter Odysseus in den Vordergrund tretend ein kleiner bärtiger Mann. Hinter Agamemnon, dessen Chlamys auf der Brust eine sternartige Verzierung hat, die knieende Klytaemnestra. Unmittelbar über ihr, nicht mehr im Vordergrunde, eine bekleidete männliche Figur. Eine andere Gestalt hinter der Klytaemnestra ist gänzlich zerstört. Der Altar wie auf dem vorigen Relief, nur etwas höher. Im erhöhten Hintergrunde fünf Figuren, von denen nur die mittlere ziemlich erhalten ist: ein Opferdiener, in der Rechten eine Kanne, in der Linken eine Schale haltend. Am Ende l. die Figur mit dem Hirschkalbe, dann eine Figur, welche ein Tuch hält. Rechts zwei Musiker, ein Flötenbläser und ein Leierspieler.

Nr. 17 (Perugia: Museum). Sechs Figuren im Vordergrunde, von denen fünf in ihren Motiven denen auf Nr. 13 ziemlich gleich sind. Statt der knieenden Klytaemnestra, welche sonst hinter Agamemnon vorhanden ist, finden wir hier hinter der Gestalt mit dem Hirschkalbe eine stehende weibliche Figur von jugendlicher Bildung, in einem langen Untergewande und einem kurzen gegürteten Aermelchiton darüber. Sie greift mit der r. Hand ins Haar und richtet den Blick auf die Mitte des Vorganges. Am Altar, der bekränzt ist, windet sich eine Schlange. Im erhöhten Hintergrunde l. drei nach der

Mitte schauende Nebenfiguren: in den halb erhobenen Händen ein Tuch, eine Fruchtschüssel und eine Kanne haltend; r. Flöten- und Leierspieler, wie in Nr. 15 und 16.

Nr. 18 (Rom: Museo Gregoriano I, 94). Dieses Relief ähnelt in seiner mangelhaften Arbeit einer christlichen Holzschnitzerei aus dem Mittelalter. Die drei Hauptfiguren des Vordergrundes, welche alle unbärtig sind, gleichen rücksichtlich ihrer Motive denen auf Nr. 12. Der Altar ist rund; an seiner Basis eine Schlange. Die beiden andern Figuren des Vordergrundes, l. der niedergesunkene Jüngling, r. die knieende Klytaemnestra, ebenso die unmittelbar über ihnen befindlichen beiden Personen, sind mit den analogen Gestalten auf Nr. 6 zu vergleichen. Im erhöhten Hintergrunde sind fünf Figuren in langen Gewändern, l. zuerst eine Leierspielerin, dann ein Popa mit dem Opferbeile in beiden Händen; darauf in der Mitte eine Figur mit Kanne und Schale; weiterhin eine andere, am Kopf verstümmelte Figur mit einer Art Rolle in beiden Händen, vielleicht einen Sänger vorstellend; schliesslich ein nach l. gewandter Doppelflötenbläser. Auf dem Deckel l. ein dreibeiniger Tisch mit Broten, dann ein Diener mit Tellern in den Händen, in der Mitte eine halb liegende Figur, ebenfalls eine Schale in der r. Hand haltend. Darauf r. ein Diener mit einem tiefen Gefässe und einem Schöpflöffel, und schliesslich ein zweibeiniges, aber wohl als Dreifuss zu verstehendes Geräth.

Nr. 19 (Perugia: Villa Monti). In den fünf Personen des Vordergrundes finden wir dieselben Motive wie auf Nr. 6, nur sind sie lebhafter bewegt. Der l. niedergesunkene Jüngling wird von einer ganz gleichen Figur gehalten wie auf Nr. 8 und 10. Zwischen dieser letzteren Figur und dem Odysseus steht nach hinten hin die weibliche Gestalt mit dem Hirschkalbe. Hinter der niedergesunkenen, sehr missrathenen Klytaemnestra r. eine Figur mit der Lanze, von denselben Motiven wie die beiden Nebenfiguren auf Nr. 5. Der Altar ist rund. Im erhöhten Hintergrunde fünf Figuren, l. zuerst ein Leierspieler, dann eine Figur, deren Function nicht klar ist, darauf ein Diener mit der Kanne in der Rechten, weiterhin ein Sänger mit einem Notenblatt und schliesslich ein Doppelflötenbläser. Bei dieser Art von Figuren sieht man sowohl hier wie auf den übrigen Sarkophagen, wie sehr sich die etruskischen Kunsthandwerker bemühten, durch die Bildungen in Vorderansicht und im Profil eine Abwechselung hervorzubringen.

Nr. 19 A (Perugia: Museum). Dieselbe Composition wie Nr. 19; nur einige ganz unbedeutende Abweichungen in den Nebenfiguren des erhöhten Hintergrundes.

Nr. 20 (Perugia: Necropolis beim Grabe der Volumnier). Die fünf Figuren des Vordergrundes sehen wir in ihren schöneren Motiven vorzugsweise denen auf Nr. 6, 9 und 10 entsprechen. Die Art, wie die hier mit einer Krone geschmückte Iphigenia die l. Hand gegen die Oberfläche des Altars stemmt, finden wir nur noch einmal auf Nr. 4. Unten an dem bekränzten vierseitigen Altar die Schlange. Im Hintergrunde, welcher hier nur sehr wenig erhöht ist, finden wir fünf Figuren: zunächst l. hinter dem niedergesunkenen Jünglinge eine bekleidete, am Kopf leider verstüm-

melte Figur, welche mit der Rechten diesen an der r. Schulter emporzuheben sucht, wie auf Nr. 8, 10 und 19, mit der Linken aber das Hirschkalb zu halten scheint. Doch war es wohl die Absicht des Künstlers, das Thier einer noch weiter hinten nur wenig sichtbaren geflügelten weiblichen Gestalt in die Hände zu geben. Ihr gegenüber steht ein Opferdiener mit dem Beile. R. unmittelbar hinter der knieenden Klytaemnestra eine Gestalt wie auf Nr. 9, die aber in ihrer ausgestreckten Rechten einen Stein zu halten scheint. Endlich neben ihr noch ein nach der Mitte blickender Jüngling.

Nr. 21 (Perugia: Villa Antinori auf Monte Vile). Diese Darstellung ist leider sehr verstümmelt, aber von ausserordentlich lebendigen und schönen Motiven. Die bekannten fünf Figuren des Vordergrundes gleichen bis auf den niedergesunkenen Jüngling am meisten denen auf Nr. 9. Dieser Jüngling, ebenfalls nackt wie der auf Nr. 9, nur ein kleines Gewand um den l. Schenkel, kniet nicht, sondern ist eben im Begriff, mit seinem ganzen Leibe kraftlos niederzusinken. Hinter ihm fasst ihn eine andere Figur an den Schultern und sucht ihn emporzuheben. Dieser Gestalt entspricht auf der entgegengesetzten Seite eine andere weibliche, deren Verhältniss zu der vor ihr knieenden Klytaemnestra sich wegen arger Verstümmelung leider nicht näher bestimmen lässt. Eine Erweiterung der vorderen Scene ist es, dass ein kleiner bekleideter Knabe von l. her auf den Altar zueilt. Dieser ist in seiner Form dem auf Nr. 14 ähnlich. Auf seiner Oberfläche eine Flamme; an der Basis eine Schlange. Eine fernere Abweichung von den gewöhnlichen Motiven liegt darin, dass zwischen Agamemnon und Odysseus ein mit der Chlamys bekleideter Jüngling die Iphigenia von hinten unter den Armen gefasst hält und tragen hilft. Die Figuren in dem wenig erhöhten Hintergrunde sind sämmtlich stark verstümmelt: l. die Trägerin des Hirschkalbes, dann eine weibliche Gestalt mit hinter den Schultern wallendem Gewande; über dem r. Arme des Agamemnon ein undeutlicher Kopf, endlich r. ein nackter Jüngling, der seine Rechte hinter Agamemnon ausstreckt. Auf der l. Nebenseite führt ein junger, einfach bekleideter Diener mit einem Sacke über der Schulter ein Ross am Zügel aus einem Thorbogen heraus; die r. ist fast ganz zerstört.

Die bisher aufgeführten Aschenkisten gehören sämmtlich nach Perugia, wie sie denn auch, trotz der Verschiedenheit der künstlerischen Hand, in der Auffassung und Anordnung der drei oder fünf Hauptfiguren des Vordergrundes auf eine und dieselbe geistige Quelle schliessen lassen. Eine etwas andere Auffassung desselben Gegenstandes finden wir dagegen auf vier Aschenkisten von Volterra.

Nr. 22 (Volterra: tomba Inghirami II; R. Rochette, Mon. in. 26, A, 1 umgekehrt). Hier wird die völlig bekleidete und in ihrer ganzen Gestalt sichtbare Iphigenia von zwei Männern in der gewöhnlichen etruskischen Gewandung an einen einfachen, ziemlich weit r. stehenden Altar herangetragen. R. vom Altar steht eine männliche Figur in langer Ge-

wandung, der Iphigenia zugewandt, in der Linken einen Stab, die Rechte anscheinend erhoben. Ganz am Ende hinter ihr ist ein Pferd sichtbar, ein häufiger Statist auf etruskischen Aschenkisten. Auf der andern Seite der Hauptgruppe finden wir drei Figuren, eine Frau in langer Gewandung, Klytaemnestra, welche sich mit erhobenen Händen an den Altar hinandrängen will, aber auf jeder Seite von einem Manne zurückgehalten wird. Alle Figuren, ausgenommen die letzte l., sind besonders an den Köpfen verstümmelt.

Nr. 23 (Volterra: Museum). Diese Aschenkiste ist von der vorigen nicht wesentlich verschieden. Der Unterschied ist zunächst der, dass die Iphigenia von drei Männern herangetragen wird, und der Altar mehr in die Mitte der Bildfläche gerückt ist. An seiner Basis l. eine Schlange. R. von dem Altar hinter der langbekleideten Figur findet sich schliesslich ein durch zwei Säulen abgegränzter Raum, in welchem eine Figur mit einem Hirschkalbe steht. Sämmtlichen Figuren fehlen die Köpfe, denen der r. Seite auch die Oberleiber.

Nr. 24 (Mannheim: Museum). Die ganze l. Seite bis zu der Figur r. vom Altar entspricht vollkommen dem vorigen Sarkophage. Die Iphigenia und zwei ihrer Träger sind ganz erhalten. Die letzteren sind unbärtig und haben gar nichts Charakteristisches. Hinter dem Manne, welcher r. vom Altare mit der Schale die Opferweihe vollzieht, ein Krieger, in der Rechten eine Lanze, mit der Linken den Schild haltend. Am Ende bringt ein geflügelter weiblicher Dämon das Hirschkalb heran. Auch diese Figuren sind an den Köpfen verstümmelt.

Nr. 25 (Florenz: Uffizj; R. Rochette, Mon. in. 26, 2). Ebenfalls arg verstümmelt, so dass l. sogar ein ganzes Stück fehlt. L. vom Altar sind die Reste von drei Männern sichtbar, von denen zwei die Iphigenia, deren l. Brust entblösst ist, ebenso wie auf den vorigen drei Bildwerken herantragen. R. vom Altar der Opfernde. Hinter ihm sehen wir einen altarartigen Unterbau, auf dessen Oberfläche jederseits eine Säule steht und zwischen diesen beiden Säulen der mit einer Schlange umwundene Omphalos. Am Ende r. neben dem Sacellum tritt ebenso wie auf Nr. 24 ein geflügelter weiblicher Dämon mit dem Hirschkalbe heran.

Nr. 26 (Chiusi: Paolozzi; Mus. Chius. 146). Ganz vereinzelt, immerhin aber den vorigen Darstellungen in einigen Stücken verwandt, steht dieser sehr rohe Sarkophag aus Chiusi da, dessen Figuren, wenn auch meist erhalten, dennoch ziemlich verwittert sind und in ihren Umrissen nicht so scharf hervortreten, wie die meisten auf den Bildwerken von Volterra und Perugia. In der Mitte ein niedriger Altar und vielleicht die Schlange. R. von demselben, stehend, ein bärtiger Mann, der in seiner Rechten die Weihschale hält, nicht aber, um sie über die Jungfrau, sondern vielmehr über ein für diese bereits substituirtes Thier auszugiessen, welches eher einem Ferkelchen als einem Hirschkalbe ähnlich sieht, und das von l. her an den Altar herangebracht wird. Eine anscheinend weibliche Figur, welche sich zu diesem Zwecke niedergebückt hat, richtet das Thier bei den Vorderfüssen auf. Diese Figur aber ist nach unten hin zur Hälfte durch eine andere, mit einem kurzen Chiton bekleidete weibliche Gestalt verdeckt,

welche l. am Boden in halb sitzender, halb knieender Stellung ihren r. (jetzt fehlenden) Arm erhebt. An diesem wurde sie vielleicht durch einen hinter ihr stehenden nackten, mit einem Schilde gerüsteten Manne emporgehalten. Zwischen dieser und dem Opfernden finden wir im Hintergrunde eine Gruppe von zwei weiblichen Figuren, ein junges Mädchen in einem kurzen Aermelchiton, welches von einer andern, ebenfalls bekleideten weiblichen Gestalt mit einem weit wallenden Kopfschleier um den Rücken gefasst und schwebend gehalten wird, als sollte es von der Seite des Altars nach oben in die Lüfte entrückt werden. R. neben dem Opfernden finden wir auf das r. Knie niedergelassen einen älteren bärtigen Mann in langem Untergewande und Mantel, der mit dem Ausdrucke des Schreckens und Entsetzens die Hände erhebt und sich nach der Mitte zurückwendet. Gerade über ihm steht eine einfache weibliche Gestalt scheinbar als ruhige Zuschauerin; endlich am Ende dieser Seite ein nach der Mitte zurückblickender gepanzerter Krieger mit dem Schilde am l. Arm, dessen Rand er zugleich mit der Rechten erfasst. Auf dem Reliefgrunde zwischen den beiden letzten Figuren findet sich noch die Andeutung eines Schildes.

Ausser früheren Abhandlungen über einzelne dieser Sarkophage, welche in Jahns archäol. Beiträgen p. 390 ff., Note 25 angeführt werden, besitzen wir insbesondere über den schönern Peruginer Sarkophag Nr. 9 bereits ausführlichere Interpretationen, womit eigentlich sämmtliche Aschenkisten schon im Wesentlichen erklärt sind.[1])

Demnach sind die fünf Hauptpersonen des Vordergrundes so zu bestimmen: Die Jungfrau, welche geopfert werden soll, ist Iphigenia, die Tochter Agamemnons; der Opfernde: ihr eigener Vater; der Träger: Odysseus, welcher sie mit List aus der Heimath herbeigebracht hat, damit sie in Aulis der zürnenden Artemis geopfert werde; der auf der l. R. niedergesunkene Jüngling: Achilles, Iphigeniens Verlobter, und die ihm gegenüber auf der r. R. knieende Frau: Klytaemnestra, die Mutter der Jungfrau. Dass nicht Kalchas, sondern Agamemnon der Opfernde sei, hat Jahn zuerst mit völliger Sicherheit nachgewiesen, erstens aus dem Umstande, dass der Opfernde keinen Priesterornat trägt (wie z. B. auf dem bekannten Wandgemälde in Pompeji, Overbeck, Taf. XIV, Nr. 10, während ebendas. Nr. 9 das Scepter den Opfernden deutlich als Agamemnon bezeichnet), sondern gerüstet ist, sodann deshalb, weil der Zusammenhang in dieser pathetischen Darstellung kaum eine andere Figur zulässt als eben Agamemnon, und schliesslich darum, weil Agamemon an mehreren Stellen der alten Tragödie geradezu als derjenige bezeichnet wird, welcher

---

[1]) Braun, il sagrifizio d'Ifigenia, bassorilievo d'urna etrusca spiegato. Perugia 1840. Das Wesentliche von Brauns Arbeit ist enthalten in einem Artikel von Brunn, Annali dell' Inst. 1857, p. 181. Jahn, Jen Litt. Ztg. 1843, p. 152. Archäologische Beiträge, p. 391 ff. Overbeck, Heroengallerie p. 322 ff. Hier ist der Sarkophag unrichtig beschrieben. Es sind vier Personen zu viel angegeben, was nur so zu erklären ist, dass Overbeck den Satz bei Jahn, p. 392: „Im Hintergrunde sind vier Personen sichtbar“ zweimal gelesen hat, zuerst am Anfange der detaillirteren Beschreibung dieser Figuren, wo er wirklich steht, sodann am Schluss, wo er nicht steht.

selbst das Opfer vollzog.[1]) Hiezu kommt noch, dass sonst kein Agamemnon in der Composition vorhanden sein würde, ohne den dieselbe doch nicht wohl gedacht werden kann. Dass ferner der Träger der Iphigenia kein anderer als Odysseus sein könne, ergibt sich, wie auch schon Braun bemerkte,[2]) besonders aus den Repliken, wo er wie auf Nr. 1, 2, 4, 7, 13, 14, 16, 17, 18, 19 deutlich in dem ihm zukommenden typischen Charakter dargestellt ist. Wie er überhaupt alle Angelegenheiten des Heeres mit ungewöhnlichem Geschäftseifer betrieb und überall am Platze war, wo es galt, mit List und unbekümmert um die Mittel einen Zweck zu erreichen, so spielte er auch beim Opfer der Iphigenia eine Rolle. Er war es, der nach Hygin fab. 98 mit Diomedes abgeschickt wurde, um Mutter und Tochter zu belügen und nach Aulis zu locken. Bei Ovid[3]) erzählt Odysseus selber, wie schlau er in dieser Sache zu Werke gegangen. Vermuthlich war er auch in der Iphigenia des Aischylos in diesem Sinne thätig.[4]) Dass er bei Sophokles in der gleichnamigen Tragödie eine derartige Rolle hatte und auf Seiten des Kalchas wie des hartherzigen Kriegsheeres stand, ist durch Nachrichten bezeugt.[5]) Ebenso tritt der Sohn des Laërtes bei Euripides auf. Gerade in dem Augenblicke, wo Agamemnon in der Iphigenia in Aulis schwankt, ob er seine Tochter opfern solle, oder nicht, fürchtet er den Odysseus am meisten.[6]) Das Sisyphusgezüchte, sagt er, weiss alles. Und in der That ist es Odysseus, welcher später das Heer gegen den Achilles und Agamemnon reizt.[7]) Somit durfte also der spätere Künstler den Odysseus in einer completen Darstellung der Aulischen Opferscene nicht wohl weglassen, da er dem unschlüssigeren Agamemnon gegenüber eine Hauptfigur der Gegenpartei war. Wollte er ihn aber in jener Geschäftigkeit charakterisiren, womit er das Opfer der Iphigenia betrieb, so konnte er ihm gar keine bessere Situation geben als die auf den Peruginer Aschenkisten und in dem schon genannten Pompejanischen Wandgemälde. Und im Gegensatze zu dem heftigen Odysseus scheint es sodann, als ob das halbe Zurückweichen des Agamemnon mit dem Oberleibe, wie es gerade auf den bessern Reliefs Nr. 9, 10, 21, sodann auf den NN. 3, 4, 7, 8, 13, 14, 17, 19 hervortritt, den unglücklichen Vater charakterisiren soll, welcher diesen furchtbaren Schritt nur durch den äussersten Zwang und mit Entsetzen zu unternehmen vermag. Mit der Rechten giesst er die Weihe über Iphigeniens Haupt, in der Linken hält er das Schlachtmesser bereit. Die Jungfrau selbst aber leistet den Widerstand der Verzweiflung. Mit Gewalt muss sie an den Opferaltar herangetragen werden: ein Motiv, wie es im Agamemnon des Aischylos l. c. angedeutet wird. Ob aber Iphigenia ihren Blick zur knieenden Mutter oder zum Himmel wendet, um von den Göttern eine Hülfe zu erflehen, lässt sich nicht sagen: es ist die Angst der Verzweiflung. Den r. Arm stemmt sie gegen die giebelartige Seitenerhöhung des Altars, mit dem l.

---

[1]) Aisch. Agam. 224 ff. Eur. Iph. T. 8, 360. Eur. Iph. A. 872, 874, 935, 1177 ff. Hygin. fab. 98. — [2]) Brunn, l. c. p. 185. — [3]) Met. XIII, 187—194. Eur. Iph. T. 24 ff. — [4]) Welcker, Rh. Mus. V, 453. — [5]) Welcker, Gr. Trag. I, p. 107 ff. — [6]) v. 524 ff. — [7]) v. 1362 ff.

will sie anscheinend das Gleiche versuchen, um ihrem Widerstande mehr Kraft zu geben; hieran wird sie aber durch den l. Arm eines zweiten Trägers im Hintergrunde, von dem noch weiter unten die Rede sein soll, gehindert.

Diese drei Hauptfiguren, Iphigenia, Agamemnon und Odysseus finden wir nun mit ganz geringer Modification in ihren Motiven auf sämmtlichen Peruginer Aschenkisten wieder, auf Nr. 10 z. B. ganz so wie auf Nr. 9. Diesen zunächst stehen die beiden Darstellungen auf Nr. 20 u. 21. Dass Agamemnon auf Nr. 17 sowie auf Nr. 18 in jugendlicher Bildung erscheint, kann bei dieser Classe von Monumenten ebensowenig auffallen wie der Umstand, dass die Kopfbedeckung des Odysseus auf Nr. 3, 4, 5, 10, 11, 16 dem ihn sonst charakterisirenden Pilos nicht ähnlich sieht, oder dass er auf Nr. 19 ohne irgendwelche Kopfbedeckung sowie auf Nr. 11 u. 15 als bartloser Jüngling dargestellt ist.

Dagegen fehlen auf sehr vielen dieser Monumente Klytaemnestra und Achilles, diejenigen beiden Figuren, welche durch ihr besonderes Verhältniss zur Iphigenia, sowie durch ihren Gegensatz zum Agamemnon und Odysseus in der Composition auf Nr. 9 eine so ergreifende Wirkung hervorbringen. Man sieht, wie ihrer beider Einschreiten vergeblich sein wird; denn einerseits wendet der harte Vater der flehenden Mutter, welche ihn auf den Knieen um das Leben ihres Kindes beschwört, erbarmungslos den Rücken und vertritt ihr den Weg zum Altar, andererseits ist der hochherzige Achilles hinter dem gewissenlosen Sisyphiden ohnmächtig und von seiner gewöhnlichen Heldenkraft ganz verlassen zu Boden gesunken. So wie er hier dargestellt worden, müssen wir in ihm eine weit bedeutendere Gestalt vermuthen als in dem Euripideischen Achilles, welcher einestheils wegen des Missbrauches seines Namens an der Ehre gekränkt, anderntheils von schmerzlichem Mitleid für Mutter und Tochter ergriffen, einen friedlichen Versuch, aber auch eben nur einen Versuch macht, um den Agamemnon von seinem Vorhaben abzubringen, jedoch schliesslich mit dem Opfer völlig einverstanden ist: — hier ist es offenbar der von der heissesten Liebe zur unschuldigen Iphigenia ganz und gar erfüllte, aber furchtbar enttäuschte Achilles, welcher in dem Augenblicke, wo er für sein Theuerstes selbst dem mächtigen Götterspruche zu widerstehen wagt, von der Gewalt der Leidenschaft gebrochen seine physische Kraft verliert und wie ein schwacher Mensch ohnmächtig zur Erde sinkt.

Die Composition dieser Gruppe ist eine herrliche Erfindung. Nur möchte ich der Interpretation gemäss den Parallelismus und die Symmetrie derselben etwas anders fassen, als dies bei Jahn geschieht. Sowie einerseits Agamemnon und Odysseus einen äusserlichen und innerlichen, Achill und Klytaemnestra aber nur einen äusserlichen Gegensatz bilden, so sind andererseits sowohl Agamemnon und Klytaemnestra, der eine ein harter Vater, welchem die Pflicht über die Liebe geht, die andere eine weichherzige Mutter, welche nur an ihr Kind denkt, als auch Odysseus und Achilles einander gegenübergestellt, der eine ein berechnender Verstandesmensch, der andere ein allezeit hochherziger Heerführer der Griechen. Die Vereinigung dieser Gegensätze aber zu einer einheitlichen künstleri-

schen Wirkung liegt in den Beziehungen sämmtlicher Personen zu der unschuldigen und edlen Iphigenia, welcher im Augenblicke der höchsten Todesangst die göttliche Rettung naht.

Den Achilles und die Klytaemnestra finden wir in ähnlicher Auffassung, jedoch mehr oder minder ansprechend in den Motiven, auf Nr. 6, 7, 10, 18, 19, 20, 21. Auf Nr. 21 ist die ohnmächtig niedersinkende Gestalt des nackten Helden von einer besonderen Schönheit. Statt der Klytaemnestra sieht man auf Nr. 8 einen ähnlichen Jüngling wie den Achilles auf der entgegengesetzten Seite, der kaum für etwas anderes zu erklären sein wird als für die gedankenlose Arbeit eines Künstlers, welcher das Monument ohne genaue Vorstellung von dem Gegenstande schablonenartig nach irgend einem ihm vorliegenden Muster dieser Classe entwarf und höchst wahrscheinlich einen Jüngling auf der r. R. für symmetrischer hielt als eine Frau. Den Achilles allein, d. h. ohne die Klytaemnestra, sieht man auf Nr. 11; die Klytaemnestra ohne den Achilles dagegen auf Nr. 12, 15, 16 und 17. Auf Nr. 17 steht sie in auffallend jugendlicher Bildung auf der l. R., ohne in einer besonderen leidenschaftlichen Aufregung zu sein. An dieser Stelle sind ferner die Darstellungen auf Nr. 13, 14 und 15 zu bemerken, wo die Klytaemnestra (wenn anders sie es ist) [1]) dreimal mit aufgelösten Haaren unter den Nebenpersonen erscheint. Sollte hier etwas von jener Sitte auf sie übergegangen sein, nach welcher die Frauen bei Supplicationen mit aufgelösten Haaren knieend zu beten pflegten? [2])

Fragen wir nun nach den weiteren Figuren des Vordergrundes, so begegnet uns zuerst auf Nr. 10 hinter der Klytaemnestra der mit dem Gestus des Entsetzens davon eilende Knabe. Es ist kein anderer als Orestes, welchen Poesie und Kunst so häufig mit der Iphigenia in Verbindung gebracht haben und der auch in der bezüglichen Euripideischen Tragödie zugegen ist. Freilich wird er dort nur als ein kleines Kind erwähnt, auch scheint er während der eigentlichen Opferscene abwesend gewesen zu sein; doch kann uns dies nicht irre machen, da der bildende Künstler sich entweder nicht so ängstlich zu binden brauchte, oder aber auch noch andere Vorbilder als den Euripides benutzen konnte. Auch auf Nr. 21, in der Mitte des Vordergrundes, ist Orestes vorhanden: ein noch kleinerer Knabe als auf Nr. 10, welcher ängstlich davon eilt, und wie es scheint, zur Mutter hin. Seine Gegenwart erhöht somit das Pathetische in der Wirkung des Vorganges und ist zugleich ein bedeutungsschwerer Hinweis auf die unseligen Folgen dieser That für das Haus der Atriden.

Auf einigen der schlechteren Reliefs sehen wir nun zwar noch andere Personen im Vordergrunde. Da es aber nur Nebenfiguren von geringerer Bedeutung sind, welche in den besseren Reliefs meistentheils den Hintergrund ausfüllen, so kehren wir zu Nr. 9, dem Ausgangspunkte unserer Interpretation zurück. Der jugendliche Krieger, welcher sich zwischen

[1]) Auf Nr. 15 würde sie demnach zweimal dargestellt sein. — [2]) Marquardt, Handb. IV, p. 466.

dem Odysseus und Agamemnon im Hintergrunde bemerklich macht und ersteren im Tragen der Iphigenia unterstützt, ist von Braun mit Rücksicht auf die schon citirte Stelle bei Hygin als Diomedes bezeichnet worden. [1]) Gegen diese Deutung lässt sich gar nichts einwenden, da der Tydide in der griechischen Poesie und Kunst gleichsam die Folie des Laertiaden ist und ausserdem in den meisten Fällen durch eine jugendliche Bildung charakterisirt wird. [2]) Vielleicht haben wir ihn als ursprünglichen, aber nicht mehr verstandenen Vorwurf auch in der analog gestellten Figur eines jugendlichen Mannes auf Nr. 6, 7, 8, 10, und endlich in der schön entworfenen Darstellung auf Nr. 21 zu erkennen. Freilich zeigt sich in diesem Falle das Verständniss seiner Bedeutung ausser auf Nr. 9 nur noch auf Nr. 21, während die übrigen genannten Darstellungen, wie überhaupt, so auch hier wieder das gedankenlose und schablonenhafte Machwerk der etruskischen Fabrikarbeiter zeigen, denen es nicht darauf ankommt, je nach der Bestellung von so oder soviel Figuren bald die allerwichtigste Person ganz fortzulassen, bald aber irgend eine müssige und beziehungslose Figur mitten ins Bildwerk zu stellen. Vielleicht ist Diomedes auch auf Nr. 15 in dem zweiten Träger beabsichtigt.

Den bekannten weiblichen Dämon mit der Fackel, diese in allen leidenschaftlichen Scenen so beliebte Figur der etruskischen Künstler, finden wir ausser auf den Nebenseiten der NN. 9 und 10 noch auf Nr. 20, wo diese Gestalt allerdings ohne Fackel, dafür aber mit Flügeln dargestellt ist, wie sie ebenfalls bei diesen Figuren ungemein zahlreich auf etruskischen Aschenkisten vorkommen. Jedoch ist in Betreff dieser letzteren Figur die Verzeichnung zu bemerken, mit deren Berücksichtigung dieselbe auch als eine Artemis oder Nymphe dieser Gottheit gedeutet werden kann (cf. Nr. 24 und 25).

Der Opferdiener, welcher auf Nr. 9 hinter dem Odysseus und Diomedes die gefüllte Schüssel bereit hält, findet sich ferner in ganz analoger Stellung nur auf Nr. 10, etwas weiter in den Hintergrund gerückt aber auf Nr. 15 und 17.

Interessanter sind die beiden Figuren, welche auf Nr. 9 hinter dem Achilles und der Klytaemnestra sich gegenüber stehen. Jahn erkennt nach Analogie der übrigen in der verstümmelten Figur l. die Artemis, welche das Hirschkalb herbei bringt. Und allerdings finden wir sie auf Nr. 14, wo sie im Vordergrunde steht, ganz deutlich durch den Köcher als jene Göttin charakterisirt. Aber auf allen übrigen Darstellungen [3]) ist sie ohne diese genauere Bezeichnung gebildet, sei es, dass den Künstlern das volle Verständniss dafür fehlte, sei es, dass sie nur eine dienende Nymphe, wie schon Braun vermuthete und wie sie wirklich auf dem citirten Pompejanischen Gemälde vorhanden ist, für die Göttin substituiren wollten. Auf Nr. 12

---

[1]) Brunn l. c. p. 185. — [2]) Ohne Frage haben wir auch auf dem schon genannten Pompejanischen Gemälde den Odysseus und Diomedes in den beiden Trägern zu erkennen, da die äusserliche Unterscheidung beider auf bestimmte Persönlichkeiten weist, andere Namen aber durchaus nicht passend sind. — [3]) Nur auf Nr. 5 fehlt diese Figur.

ist das Motiv der Artemis in das des Achilles gedankenlos übertragen, während erstere (wie auf Nr. 26) nur durch den Schleier bezeichnet wird. Vgl. die Verzeichnungen auf 19 und 20.

Den gegenüberstehenden Krieger, welchem Braun keine sichere Deutung gab, erklärte Jahn für den Menelaus. Und ganz mit Recht. Die Bewegung des r. Armes, welchen er dem Agamemnon auf die l. Schulter legt, hat offenbar denselben Zweck wie die allerdings etwas leidenschaftlichere Bewegung des r. Armes bei der Klytaemnestra. Dieser Parallelismus ist nicht ohne Sinn: beide wollen den Agamemnon von seinem Vorhaben abbringen, Klytaemnestra freilich weit dringlicher als Menelaus. Nehmen wir die vertraulichere Stellung des Kriegers in der unmittelbaren Nähe des Agamemnon und der Klytaemnestra sowie den Umstand hinzu, dass dieser blonde Heerführer der Griechen seine milde Gemüthsart selbst in der Euripideischen Iphigenia nicht verleugnen kann [1]), wo doch alle Charaktere in ihrem herkömmlichen Typus bedeutend verändert und abgeschwächt sind, und dass er auf dem Bilde des Timanthes am allertraurigsten dargestellt war [2]): — so kann kein Zweifel mehr aufkommen, dass niemand anders als Menelaus gemeint sei. So stehen sich denn, wie Jahn bemerkt, „Menelaus, um dessen willen das Opfer gebracht wird, und Artemis, deren Zorn es erheischte und die nun besänftigt sich erweist, so der Krieger, der durch Aufstreuen der mola salsa das Opfer heiligt und die dämonische Figur, die das Verderben, welches dadurch hervorgerufen wird, andeutet", einander gegenüber, um den Parallelismus in dieser schönen Gruppe zu vollenden. [3])

Sehen wir nun die übrigen Aschenkisten an, so fällt es schwer, einen zweiten Menelaus wie auf Nr. 9 herauszufinden. Gegen eine solche Auffassung des Jünglings auf Nr. 10, welcher r. neben dem Agamemnon steht, spricht die nackte Darstellung. Allerdings sieht man an der Neigung seines Kopfes, dass er sehr traurig ist, aber ein weiterer Name aus der nächsten Umgebung des Menelaus liegt nicht zur Hand. Die Motive der daneben stehenden bekleideten Figur auf der r. R. geben ebenfalls keinen Grund, in ihr eine aussergewöhnliche Figur zu erkennen. Es muss genügen, beide als zwei Repräsentanten des Heeres zu nehmen. Auch sind dieselben von keinem bedeutenden Belang für die Wirkung der Composition. Dasselbe gilt von der über ihnen erscheinenden, halb verhüllten Frau, welche nach der Tradition nicht zu erklären ist, sowie andererseits von dem Jünglinge der l. R., der den Achilles emporzuhalten sucht. Ob wir ihn und die ähnliche Figur auf Nr. 8, 19, 20, 21, Patroklos heissen oder

---

[1]) Philostr. II, 7: *ἐπίδηλος δὲ .... ὁ Μενέλαος ἀπὸ τοῦ ἡμέρου*. Eur. Iph. A. 472, 476 ff. — [2]) Plin. 35, 73. Quint. II, 13. Valer. Max. 8, 11, 6. Cicero, Orator 22. Eustath. ad. Il. 24, 163. — [3]) Wenn Braun annimmt, dass dieser Menelaus, in welchem er lieber den Agamemnon erkennen will, deshalb den Zipfel der Chlamys anfasse, damit er seine Thränen trockne, so ist das als ein Irrthum zu bezeichnen, da dieses Motiv vielfach bei solchen Figuren gefunden wird, welche zu nichts weniger als zu Thränen aufgelegt sind. Es scheint vielmehr eine landesübliche Sitte gewesen zu sein, der Chlamys durch diese Art des Tragens einen malerischen Faltenwurf zu geben.

nicht, ist für die Wirkung des eigentlichen Gegenstandes ganz gleichgültig. Man sieht jedoch, dass für die Künstler dieses Reliefs die Zahl der Figuren weit wichtiger war als die Reinheit und Einfachheit der Composition.

Auf Nr. 1 finden wir statt des Menelaus einen weiblichen Dämon als Statisten, ebenso auf Nr. 2 einen andern mit der Geberde der Ueberraschung, welche durch die aufgehobene r. Hand ausgedrückt wird. Dieses letztere Motiv ist auf Nr. 6, 8 und 18 wiederholt, doch tritt in diesen letzteren Figuren, denen auch die Fackel fehlt, das dämonische Element nicht so hervor. Dagegen sehen wir das Motiv des Abwehrens, wie es im Menelaus auf Nr. 9 ausgedrückt ist, in einem weiblichen Dämon ohne Fackel auf Nr. 3 und 4, ähnlich auf Nr. 13 und 14. Doch tritt auch hier wiederum das dämonische Element gegen das einfach menschliche zurück, desgleichen in den analogen Figuren auf Nr. 15, 16, 17. Am ehesten jedoch werden wir auf Nr. 7 und 20 in der analogen Figur hinter der Klytaemnestra an den Menelaus auf Nr. 9 erinnert, während der entsprechende Jüngling auf Nr. 21 wegen seiner Nacktheit wiederum ebenso bedenklich ist, wie der ähnliche Jüngling auf Nr. 10. Hier abermals nach einem besonderen Namen suchen zu wollen, würde ohne Erfolg sein.

Ein weiterer beziehungsloser Statist findet sich auf Nr. 7 neben der Artemis oder ihrer Nymphe, auf Nr. 16 in der kleinen männlichen Figur des Vordergrundes auf der l. R., welche etwas Charakteristisches nach Art des Odysseus besitzt, und endlich, wie es scheint auf Nr. 19 neben dem Leierspieler. Ebenso kann man auf dem schönen Relief Nr. 21 weder die Figur unmittelbar hinter und über dem Odysseus, noch den Kopf zwischen dem Agamemnon und vermeintlichen Diomedes, noch die hinter der Klytaemnestra knieende Frau bestimmen. Auffälliger ist das Motiv der beiden Nebenfiguren auf Nr. 5, ein Motiv, welches nur noch einmal auf Nr. 19 wiederholt ist. Diese Krieger sind mit ihren Lanzen so gestellt, als ob sie den Altar und das Opfer zu schützen hätten. Und allerdings war die Störung und Unterbrechung eines Opfers ein böses Omen.[1] Dies zu verhüten spielte auch die Musik, und vielleicht haben diese Krieger denselben Zweck.

Ueber die Klytaemnestra auf Nr. 13, 14, 15 ist oben schon gesprochen. In Betreff der übrigen ministrirenden und musicirenden Nebenfiguren auf Nr. 11—21, sowie bezüglich der Nebenseiten der einzelnen Sarkophage genügt das, was schon in der allgemeinen Situationsbeschreibung gesagt worden.

Weit einfacher ist die Interpretation der vier Volterraner Aschenkisten Nr. 22—25, wo eine sichere Deutung der Personen wegen der Verstümmelung der Köpfe gar nicht möglich ist. Wir können nicht mit

[1] Marquardt, Handb. p. 465. Preller, Röm. Myth. p. 123.

Bestimmtheit sagen, ob es Agamemnon oder Kalchas sei, welcher die Iphigenia opfert, halten aber den ersteren für wahrscheinlicher; ebensowenig können die Träger derselben, selbst auf Nr. 24, wo deren zwei vollkommen erhalten sind, von einander unterschieden werden. Nur die Klytaemnestra, welche von zwei andern Personen zurückgehalten wird, lässt sich mit Sicherheit erkennen. Und zwar ist die Darstellung derselben als verzweifelnde, mit aller Macht widerstrebende, aber in ihrem Widerstande von zwei Männern gehemmte Mutter von besonderer Schönheit. Wenn auf Nr. 24 Agamemnon, wie es wahrscheinlich ist, der Opfernde sein soll, so dürfen wir den rechts daneben stehenden Krieger als Menelaus deuten. Auf Nr. 22 fehlt die Artemis mit dem Hirschkalbe; auf den übrigen Bildwerken wird sie durch eine weibliche Dämonengestalt ersetzt. Das auf Nr. 25 dargestellte Sacellum mit dem dem Apollon geheiligten Omphalos kann uns wegen der Geschwisterschaft dieses Gottes mit der Artemis nicht in Verwunderung setzen. [1])

Eine ganz neue und weit interessantere Auffassung der Sage finden wir dagegen auf dem Chiusiner Relief. Hier ist für die Iphigenia bereits ein vierfüssiges, unbestimmbares Thier substituirt, welches geweiht und von einer Dienerin der Artemis gehalten wird. Die Jungfrau selbst aber wird von der Göttin durch die Lüfte davon getragen. Der Opfernde scheint hier Kalchas sein zu sollen, da der r. von ihm zu Boden gesunkene Mann, welcher sich mit der Geberde des Entsetzens und Erstaunens umschaut, niemand anders als den Agamemnon vorstellen kann. Auf der l. R. sitzt die mit ihrem Antlitz abgewandte, allerdings etwas zu jugendlich aufgefasste Klytaemnestra. Der hinter ihr stehende, verstümmelte nackte Jüngling ist Achilles. Die beiden andern Figuren des Hintergrundes der r. R. lassen sich nicht sicher benennen.

Fragen wir nun nach dem Verhältniss dieser Darstellungen zu den mythischen Versionen der Poesie, so müssen wir zuerst die Kyprien ins Auge fassen. Denn bei Homer selber ist nirgends von einem Opfer der Iphigenia die Rede. Ein desfallsiger Zusammenhang der Ilias und der Kyprien lässt sich nach Welckers Annahme [2]) nur insoweit vermuthen, als das Anerbieten Agamemnons, dem Achilles zwecks Versöhnung u. a. auch eine seiner Töchter zu geben [3]), für den Dichter der Kyprien der Anlass geworden sein kann, die trügliche Verlobung der Iphigenia mit dem Achill zu erfinden. Die bezügliche Stelle der Kyprien lautet in den Excerpten des Proklos folgendermassen:

---

[1]) Jahn, Arch. Beitr. p. 342, Anm. 43. — [2]) Welcker, Rh. Mus. V, p. 450. — [3]) Welcker, l. c. p. 461. Ep. Cycl. I, 309; II, 143. Schol. ad Il. I, 106, 145. — [4]) Ep. Cycl. II, 124. — [5]) Il. IX, 142–146.

καὶ τὸ δεύτερον ἠθροισμένου τοῦ στόλου ἐν Αὐλίδι Ἀγαμέμνων ἐπὶ θήρας βαλὼν ἔλαφον ὑπερβάλλειν ἔφησε καὶ τὴν Ἄρτεμιν· μηνίσασα δὲ ἡ θεὸς ἐπέσχεν αὐτοὺς πλοῦ χειμῶνας ἐπιπέμπουσα. Κάλχαντος δὲ εἰπόντος τὴν τῆς θεοῦ μῆνιν καὶ Ἰφιγένειαν κελεύσαντος θύειν τῇ Ἀρτέμιδι ὡς ἐπὶ γάμον αὐτὴν Ἀχιλλεῖ μεταπεμψαμένου θύειν ἐπιχειροῦσιν. Ἄρτεμις δὲ αὐτὴν ἐξαρπάσασα εἰς Ταύρους μετακομίζει καὶ ἀθάνατον ποιεῖ, ἔλαφον δὲ ἀντὶ τῆς κόρης παρίστησι τῷ βωμῷ.

Demnach scheint es, als ob im Epos ausser der Iphigenia und ihrer Beschützerin, der Artemis, nur noch Agamemnon, Kalchas und Achilles besonders hervorgehoben waren. Doch die Klytaemnestra wird nicht erwähnt, ungeachtet der allgemeinen alten Sitte, nach welcher es Sache der Mütter war, die Tochter dem Gatten zuzuführen. [1]) Auffällig ist es ferner, dass gerade in der grossartigen Parodos des Aischyleischen Agamemnon sowie in den schönen Versen bei Lucrez, [2]) wo es beide Male nahe liegt, die berühmte Scene der Kyprien als Vorbild anzunehmen, [3]) die Klytaemnestra gar nicht erwähnt wird. Freilich fehlt dort bei Aischylos, der doch sonst in seiner Iphigenia den Kyprien folgte, [4]) auch die Figur des Achilles, während dieser bei Lucrez im 99. Verse angedeutet wird. Aber wäre die Klytaemnestra, welche doch immer eine Hauptfigur sein und vorstellen musste, in den Kyprien wirklich vorhanden gewesen, so glaube ich, hätte Proklos dieselbe bei einem Ereigniss, welches als ein Glanzpunkt des Gedichtes hingestellt wird, [5]) wohl nicht unerwähnt gelassen.

Auch ist im Epos nichts über das besondere Verhalten des Achilles gesagt worden. Man weiss nicht, ob er zugleich mit der Iphigenia getäuscht worden, oder ob er seine Genehmigung dazu gegeben, dass die Jungfrau trügerisch herbeigeholt werde. Vielmehr scheint für die Einfachheit der alten epischen Poesie das letztere vorgezogen werden zu müssen; und Achilles, einerseits rauh, hart und selbst grausam, wie alle alten Heroen des Epos, konnte recht wohl der göttlichen Schicksalsnothwendigkeit, vielleicht auch seinem Ehrgeize nachgegeben haben, wenn man ihm vorspiegelte, die edle Iphigenia werde keinem andern als ihm nach Aulis folgen. [6]) Wie die übrigen Heroen, so konnte auch er nicht minder als die heldenmüthige Iphigenia, dem unerbittlichen Götterspruch gegenüber ohne Vorwurf im Herzen, tief trauernd am Opferaltare zugegen sein, ohne sich der Thränen zu schämen: — eine Scene, welche Aischylos in seinem Agamemnon so ergreifend geschildert hat.

Und sollte selbst Odysseus, trotzdem dass er in den Excerpten nicht genannt wird, schon im Epos aufgetreten sein, so wird auch seine Auffassung höchst wahrscheinlich nicht die unserer Bildwerke, sondern vielmehr diejenige gewesen sein, welche ihm Timanthes in seinem berühmten Gemälde gegeben: d. h. traurig wie die andern Helden. [7]) Diese ursprüng-

---

[1]) Eur. Iph. A. 736 ff. Rh. Mus. V, 454. — [2]) Aisch. Agam. 224 ff. Lucretius, I, 85—102. — [3]) Welcker, Ep. Cycl. II, 102. — [4]) Rh. Mus. V, 450. Welcker, Gr. Trag. I, 107. — [5]) Ep. Cycl. II, 101. — [6]) Rh. Mus. V, 451. — [7]) Cic. Orator 22. Quintil. II, 13. Plin. 35, 10, 36. Val. Max. 8, 11, 6. Eustath. ad. Il. 24, 163. Lange, Jahrb. 128.

lichere Auffassung passt nur für den Charakter der alten epischen Poesie, welche den Odysseus noch nicht zu einem Intriguenmacher ausgebildet hatte.

Ebenso wenig wie Klytaemnestra und Odysseus werden Diomedes, Menelaus und Orestes im Epos genannt. Es giebt aber noch andere Gründe, welche gegen das Vorhandensein aller dieser Personen bei der Opferscene der Kyprien ins Gewicht fallen.

Es ist nämlich die Art des alten klassischen Epos, von dem Thun und Treiben seiner Charaktere nicht bloss in der dritten Person zu reden, sondern vielmehr alle Personen selbstredend, frisch und lebendig einzuführen, und dadurch dem Ganzen poetische Fülle und Kraft zu geben. Wollten wir nun die auf unsern Bildwerken gegebene Auffassung aller Personen und ihrer gegenseitigen Beziehungen in die poetische Sprache übertragen, so würden wir zu einer Menge von Episoden gelangen, welche dem Charakter des Epos geradezu widersprechen. Denn das Epos geht, um Schneidewins Ausdruck zu gebrauchen, auf raschen Erfolg der gebotenen That aus.[1] Jene Episoden aber würden eine für das Epos ganz ungehörige Verschleppung der Poesie herbeiführen. Der Kampf des Vaterherzens mit der Pflicht des obersten Heerführers im Agamemnon; auf Dringen des Heeres die Absendung des intriguirenden Odysseus und seines Gefährten nach Argos; hiemit gleichzeitig die Täuschung des Achilles; in Argos die Ueberlistung der Klytaemnestra und Iphigenia; die Ankunft desselben im Heer und ihre erste Begegnung mit dem Agamemnon; die Einführung des Orestes und die Rührung des Menelaus; die Enttäuschung der Mutter und Tochter und das Begegnen dieser letzteren mit dem liebebrennenden Achilles; der Zorn desselben über den Betrug und sein Wortwechsel mit dem Agamemnon und Odysseus; das Flehen der Mutter und Jungfrau; die Ohnmacht des Achilles dem Götterspruch und dem Widerstande des Heeres gegenüber; endlich die traurige Katastrophe des Opfers: — alle diese auf ein einziges Ereigniss bezüglichen Scenen und Verwicklungen, deren poetische Vermittlung die Composition unserer Bildwerke fordern muss, sind, wenn sie in althomerischer Weise vorgeführt werden sollen, für ein so viele Begebenheiten umfassendes Epos wie die Kyprien viel zu breit und selbständig in ihren Grundzügen auseinandergelegt und widersprechen der prägnanten Kürze der epischen Poesie, welche schnell von einer That zur andern in lockerer Verbindung fortschreitet und bisweilen in ihrer Naivetät selbst jenen ferneren Zielpunkt ganz aus dem Auge verliert, der die einzelnen Ereignisse künstlerisch verbinden soll. Fragen wir aber, in welche Gattung der Poesie denn ein solcher Plan, in dem jede Episode motivirt wird, alle Episoden zusammen aber auf einen Wendepunkt hinführen, hineingehören müsse, so giebt es keine andere als die dramatische Poesie, welche derartiger Schwierigkeiten und spannender Verwicklungen geradezu bedarf. Nehmen wir hinzu, dass die Figuren des Odysseus, jenes beliebten Intriganten des Dramas, ferner der Klytaemnestra, des Orestes, des Menelaus und selbst des Achilles — so wie sie auf den

[1]) Philol. 1849, p. 633.

Monumenten gegeben sind — in der That nicht eher als in der Tragödie gefunden werden, so kann kein Zweifel obwalten, dass wir, Einzelnheiten abgerechnet, zwecks der Interpretation des Ganzen auf die durch die dramatische Poesie gewonnene Version des Mythus zurückgehen müssen. Dies haben schon Braun, Jahn und Overbeck ausgesprochen, ohne jedoch auf eine nähere Begründung einzugehen.

So sehr nun auch ein Stoff wie die Iphigenia in Aulis die Tragödiendichter fesseln und reizen musste,[1]) so wissen wir doch nur von fünf einschlägigen Tragödien. Aischylos, Sophokles, Euripides, Naevius (?) und Ennius bearbeiteten diesen Gegenstand, aber nur das Drama des Euripides ist ganz erhalten.[2])

Von der Aulischen Iphigenie des Aischylos giebt es mehr Vermuthungen als Fragmente und Nachrichten. Ob z. B. Odysseus, Diomedes, Menelaus und Orestes darin eine Rolle spielten, lässt sich nicht bestimmen. Ja nicht einmal Achilles und Klytaemnestra können mit voller Sicherheit angenommen werden, so wahrscheinlich es auch ist, dass sie in der Aulischen Iphigenia als hervorragende Charaktere gezeichnet waren.[3]) Vergeblich wäre daher jede Vermuthung über die Art und Durchführung ihrer Rollen. Ziehen wir aber die im Agamemnon geschilderte Opferscene heran, von welcher wir wohl annehmen dürfen, dass sie der in der Iphigenia enthaltenen im Wesentlichen gleichkam, so lassen sich mit Berücksichtigung der wenigen Fragmente folgende Schlüsse machen. Die edel aufgefasste Iphigenia war der Repräsentant einer ethischen Idee von ergreifender Schönheit. Diese hochherzige Jungfrau, welche ein Kleinod im Hause Agamemnons war, stellte nach Welckers schöner und poetischer Ausführung das heldenmüthige und mit zweckbewusstem Willen erduldete Leiden einer reinen Unschuld für das Heil und den Ruhm des Vaterlandes dar, oder mit andern Worten: sie repräsentirte die für einen grossen Zweck sich selbst aufopfernde Kindes- und Vaterlandsliebe.[4]) Und wenn sie auch im Anfange, durch die plötzliche Täuschung aufs Entsetzlichste erschüttert, in jugendlicher Furcht um ihr Leben flehte, so erwartete sie dennoch schliesslich in edler Ruhe den Tod, **πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς**, wie Aischylos selber bemerkt.[5])

Eine solche Iphigenia aber finden wir nicht auf den etruskischen Aschenkisten. Mag auch bei Aischylos Agamemnon den Opferdienern den Befehl geben, die Tochter zu ergreifen und auf den Altar zu bringen, so ist dies immer noch nichts specifisch Aischyleisches und hat mit der Grundauffassung der Iphigenia gar nichts gemein. Dagegen scheint die Figur des Agamemnon, welcher auf unsern Bildwerken selber, anscheinend aber mit Widerstreben, die Function des Opferpriesters übernommen, wenn nicht schon auf die Kyprien, so doch auf Aischylos zurückgeführt werden zu können; denn gerade so erscheint er in dessen Tragödie: **ἔτλα μὲν οὖν**

---

[1]) Preller, Gr. Myth. 2, 295. — [2]) Welcker, Gr. Trag. III, 1485. — [3]) Welcker, Rh. Mus. V, p. 450 ff.; 454 ff.; 458 ff.; Trilogie, p. 408 ff. — [4]) Trilogie, 415; Rh. Mus. V, 457. — [5]) Overbeck, Heroengall. Taf. XIV, 7 u. 9.

θυτῆρ γενέσθαι θυγατρός. Dass der Chor der Aischyleischen Iphigenia höchst wahrscheinlich aus Kriegern bestand,[1]) ist für unsern Zweck von keinem Belang.

In der Sophokleischen Iphigenia sind Klytaemnestra, Achilles und Odysseus als handelnde Personen und Charaktere durch Nachrichten und Fragmente beglaubigt. Odysseus spielte denselben schlauen, durch seine Ueberredungskunst wirkenden Intriganten wie im Philoktet, und vielleicht fand sich auch hier wiederum derselbe Gegensatz des Aischylos und Sophokles wie dort. Klytaemnestra aber war die unglückselige, widerstrebende, verderbendrohende Mutter. Achilles endlich scheint nach dem einen Fragmente, wie auch nicht anders zu erwarten, auf Seiten der Mutter und Jungfrau gestanden zu haben. Welcker vermuthet, dass er eine ähnliche Rolle spielte wie der Neoptolemus im Philoktet, indem er nämlich zuerst, durch Odysseus getäuscht, dem Gedanken der Heirath sich hingegeben und dadurch unbewusst die Intrigue unterstützt habe, dann aber, als die List sich entwickelte, als Beschützer der Iphigenia aufgetreten sei: — eine Vermuthung, die sehr wahrscheinlich ist, wenn man bedenkt, dass Sophokles die althergebrachten Grundzüge seiner Charaktere nicht wesentlich veränderte und Achilles ebenso wie Neoptolemus in der Kunst und Poesie dargestellt zu werden pflegte.

Diese eben angedeuteten Züge sprechen nun allerdings keinesweges gegen die Auffassung der bezüglichen Figuren unserer Reliefs; aber es fehlen wieder alle und jede Andeutungen über die Auffassung des Agamemnon und der Iphigenia bei Sophokles. Der Chor bestand ebenso wie bei Aischylos aus Kriegern.[2])

In der Euripideischen Iphigenia, welche im Verhältniss zu der geistigen Tiefe des Aischyleischen Dramas mit Recht als ein verblasstes Familien- und Intriguenstück bezeichnet werden kann,[3]) finden wir ausser den bisher genannten Figuren auch den Menelaus und Orestes, nicht aber den weniger bedeutenden Diomedes. Die Durchführung des Menelaus und Odysseus bei Euripides läuft durchaus nicht wider die Auffassung dieser Charaktere auf unsern Reliefs. Anders schon steht es mit dem Agamemnon. Wenn dieser auch in mehreren Versen ausdrücklich als derjenige bezeichnet wird, welcher mit eigner Hand die Tochter tödten will,[4]) so stellt doch die am Schlusse mitgetheilte Opferscene, welche freilich in der als unecht verdächtigten Botenrede enthalten ist, den Kalchas als den eigentlichen Vollstrecker des Opfers hin, während Agamemnon, wie auf mehreren Kunstwerken, mit verhülltem Haupte seitwärts stand. Noch mehr aber als die Auffassung des Agamemnon befindet sich die der Iphigenia, Klytaemnestra und des Achilles bei Euripides im Widerspruche mit unsern Reliefs.

Denn obgleich Iphigenia und Klytaemnestra sich lange wehren, und

---

[1]) Welcker, Rh. Mus. V, 457. — [2]) Welcker, Gr. Trag. I, 108 ff. — [3]) Welcker, Tril. 415. — [4]) Cf. p. 70: diese Verse sind vielleicht als Hindeutungen auf voreuripideische Auffassungen zu betrachten.

Achilles, freilich nur in sehr lauer Weise, ihre Partei nimmt, so ergeben sich dennoch alle drei mit einer Art von langweiligem aristokratischen Anstandsgefühl in das unerbittliche Schicksal; ja Achilles, dem nichts ferner liegt als eine leidenschaftliche Liebe zur Iphigenia, hält selber am Altare eine feierliche Rede. Es fehlt diesen drei Charakteren an geistiger Vertiefung und vor allen Dingen an jener echt menschlichen Natürlichkeit, wie sie auf unsern bessern Reliefs gezeichnet ist. Von einem ausschliesslichen Einfluss der Euripideischen Version auf die Composition der Peruginer Bildwerke kann demnach nicht die Rede sein.

Ueber die Iphigenia des Naevius wissen wir so gut wie gar nichts,[1]) mehr jedoch über die des Ennius.[2])

Während man früher annahm, dass Ennius sich ganz an den Euripides angeschlossen habe, ist durch die neueren Untersuchungen von Bergk, welchem Ribbeck im Wesentlichen folgt, in der Aulischen Iphigenia des römischen Dichters eine Contamination des Sophokles und Euripides aufs Ueberzeugendste nachgewiesen worden.

In Betreff des Wortstreites zwischen dem Agamemnon und Menelaus stimmen mehrere Verse des Ennius mit Euripides überein. Auch bei Ennius scheint Menelaus schliesslich gerührt zu werden (Fragm. IV—VII).[3]) Von der Iphigenia dagegen ist uns nichts als eine Klage aufbewahrt (Fragm. IX), welche ebenfalls zu dem 1375. Verse des Euripides passt.[4]) Auf das Gespräch des Agamemnon und der Klytaemnestra bezieht Bergk das X. Fragm., Ribbeck aber will dasselbe Iphigeniens Klage einreihen und bringt den 1335. Vers aus Euripides heran. Viel wahrscheinlicher wird das von Ladewig zuerst dahin gezogene Fr. inc. inc. fab. XI auf das Gespräch Agamemnons und der Klytaemnestra zurückgeführt und mit v. 653 bei Euripides verglichen. Auf Sophokles Vorgang dagegen beziehen Bergk und Ribbeck den Chorgesang der Krieger Fr. III, welche sich über die unnütze Musse beschweren. Ferner stimmen auch darin beide mit einander überein, dass sie Fr. inc. inc. fab. XIII (Ribbeck auch inc. inc. fab. XIV) auf den Anfang einer Rede beziehen, welche von irgend einem Führer der Gegenpartei des Agamemnon, am wahrscheinlichsten von dem gegen Agamemnon agitirenden Odysseus, in einer Versammlung des Heeres gehalten wurde, und deren Inhalt Euripides bloss andeutete,[5]) während Sophokles die ganze Rede auf der Bühne ausführte. Auf Achilles, der offenbar auf Seiten der Klytaemnestra und Iphigenia stand, deuten Bergk und Ribbeck das Fr. VIII, in welchem die Seherkunst verhöhnt wird und welches von Ribbeck lieber auf Euripides v. 955, als, wie Bergk will, auf Sophokles zurückgeführt wird.

---

[1]) Welcker, Gr. Trag., III, 1369. Ribbeck, trag. lat. rel. p. 7. — [2]) Welcker, Gr. Trag. I, 110; II, 494. Düntzer, Rh. Mus. V. p. 442. Bergk, index lect. Marburg 1844. Ribbeck, l. c. p. 32 ff., 254 ff. — [3]) Die Bezeichnung der Fragmente nach Ribbeck. Das Fragment inc. nom. XXIII zieht Ribbeck ebenfalls hieher. — [4]) Die Stelle bei Cicero Tusc. Quaest. I, 48 geht viel wahrscheinlicher auf einen griechischen Tragiker als auf Ennius zurück. — [5]) v. 494, 540 u. 526.

Demnach ist es wohl als ausgemacht zu betrachten, dass Ennius ebenso wie Sophokles, im Gegensatz zu Euripides, bei welchem ein theilnehmender Frauenchor spielte, ein Hauptgewicht auf Agamemnons Gegenpartei im Heere legte, auf „die Repräsentanten des aufgehaltenen, kriegslustigen und hartherzigen Kriegsheeres,[1]) welche", wie Welcker sagt, „die natürliche Bestimmung hatten, das Schwanken Agamemnons, das Bitten und Drohen der Klytaemnestra und die Eindrücke der Unschuld Iphigeniens, endlich auch vielleicht den von Achilles erhobenen Widerstand zu überwältigen, oder doch dem Treiben des Kalchas, Odysseus und vermuthlich auch des Menelaus (?) Grund und Nachdruck zu geben." In diesem Falle aber musste Ennius andererseits auch dem Widerstande der Klytaemnestra, Iphigenia und des Achilles eine grössere Leidenschaftlichkeit verleihen, und somit der psychologischen Malerei des natürlichen Menschen, worin gerade Sophokles seine eigenthümliche Stärke und Anziehungskraft hatte, einen ebenso kräftigen Impuls geben. Und gewiss war es nicht ohne Grund, wenn ein so starker Dichtergeist wie Ennius, an welchem vor allen Dingen die Wärme des Herzens und der Adel der Gesinnung gerühmt wird,[2]) gerade in Betreff der Aulischen Iphigenia von dem verblassten und verschrobenen Stücke des Euripides nicht befriedigt wurde, sondern für sein eigenes Drama das Bessere dem edleren und tieferen Sophokles entnahm. Fassen wir nun hierauf hin die beiden besten Compositionen der Peruginer Reliefs ins Auge, so ist es gerade der erhabene Sophokleische Geist, welcher uns daraus entgegenathmet: der Kampf der natürlichen menschlichen Freiheit mit der übernatürlichen göttlichen Schicksalsnothwendigkeit in seiner ergreifendsten Wahrheit, voll psychologischer Tiefe und voll individueller Gestaltung, mit einem Worte: die kerngesunde natürliche Menschlichkeit, wie sie in einer solchen Situation gar nicht anders gedacht werden kann, und wie sie der Sophokleischen Denk-, Dichtungs- und Auffassungsweise vollkommen adaequat ist.[3])

Da nun aber der Menelaus unserer Reliefs ausser bei Euripides auch noch ganz in derselben Auffassung bei Ennius vorkommt, die drei Sophokleischen sowie Ennianischen Charaktere des Achilleus, Odysseus und der Klytaemnestra aber den analogen Figuren der Bildwerke sehr wohl entsprechen, die gleichen Euripideischen Personen dagegen ganz anders aufgefasst sind: — so liegt nichts näher als die Folgerung, dass wir in den bessern Peruginer Aschenkisten dieselbe Contamination oder „Redaction in höherem Styl"[4]) anzunehmen haben wie in der bezüglichen Tragödie des Ennius, oder mit andern Worten, dass die Composition der ersteren auf die Ennianische Version des Mythus zurückgehe und also zeitlich nach ihm zu setzen sei.

Dass in der Auffassung und Darstellung des Agamemnon kein wesentlicher Unterschied der einzelnen Tragödiendichter hervortritt, liegt in der Natur der Sache. Als Vater und Feldherr konnte er nur auf die eine

---

[1]) Gr. Trag. I, 109. — [2]) Bernhardy, Röm. Lit. II, 406. — [3]) Bernhardy, Gr. Lit. II (1845), p. 790 ff. — [4]) Bernhardy, R. Lit. II, 407 ff.

Art, im Kampfe mit seiner Doppelpflicht, gezeichnet werden. Durch die Einführung des Menelaus erleichterte sich Euripides diese Zeichnung. Sehr schade ist es, dass wir über die Iphigenia des Ennius und Sophokles nicht genauer unterrichtet sind. Bei Ennius ist, wie schon bemerkt, nur die eine Klage erhalten. Schliessen wir aber jetzt aus dem Relief, so scheint es allerdings, als ob das unschuldige Mädchen bei den letztgenannten Dichtern nicht so heroisch aufgefasst war wie bei Aischylos und Euripides, wie denn überhaupt bei Sophokles das Recht der natürlichen Menschlichkeit nicht selten die ethische Idee überwiegt. Ich meine ferner, dass zu einem in seiner Liebe und Leidenschaft so vollkommen gebrochenen Achilles gar keine andere Iphigenia als die unserer Reliefs gedacht werden könne. Eine heroische Jungfrau neben einem solchen Jünglinge würde ein Widerspruch gegen das natürliche Verhältniss des Mannes und Weibes sein.

Ueber die Figur eines Orestes bei Ennius sind keine Nachrichten vorhanden. Sehr passend aber konnte der römische Dichter den bei Euripides als pathetisches Rührmittel eingeführten Bruder der Iphigenia entlehnen und mit grösserem Erfolge aus einem Kinde zu einem Knaben machen, welcher des furchtbaren Vorganges eingedenk sein sollte.

Bemerkenswerth ist es ferner, dass zuerst bei Hygin, welcher meistentheils Tragödien ausgeschrieben hat, Diomedes genannt wird. Da dieser aber selbst bei Euripides nicht vorkommt, Euripides ihn aber gewiss nicht weggelassen haben würde, wenn er schon bei einem seiner Vorgänger eine Rolle spielte, so liegt es nahe, den Diomedes dem Ennius zuzuschreiben.

Das specifisch etruskische Element der Auffassung des Vorganges zeigt sich theils in den Dämonen, theils in den ministrirenden Personen, wovon schon hinlänglich gehandelt worden.

Die Volterraner Aschenkisten lassen sich wegen der Simplicität ihrer Darstellung auf keine bestimmte Version des Mythus zurückführen. Bezüglich der Iphigenia, des Agamemnon, der Klytaemnestra und Artemis, welche allein mit Sicherheit zu bestimmen sind, scheint mir derselbe Grundgedanke der Auffassung vorzuliegen wie auf den Peruginer Reliefs, ein Unterschied von diesen aber nur in der Gruppencomposition vorhanden zu sein.

So interessant das Chiusiner Relief wegen seiner vereinzelten Darstellung des dramatischen Schlussmomentes ist, so schwer ist es dennoch, über die Auffassung der ganzen Composition ohne bessere und genauere Repliken ein Urtheil zu fällen. Unter den Tragödien giebt es nur den einen Euripideischen Schlussact, welcher in der verdächtigten Botenrede enthalten ist. Und in der That gewährt derselbe einigen Anhalt. Es ist

der Augenblick, wo das Wunder geschieht [1]) und wo Kalchas hocherfreut die Rede an das Heer hält. [2]) Die Ueberraschung des Heeres ist sowohl in dem Krieger (Menelaus?) r. als ganz besonders in dem wie auch bei Euripides halbabgewendeten Agamemnon zu erkennen. Die Ruhe des vermuthlichen Achilleus passt auch recht gut zu der feierlichen Rede desselben am Altare. Die Klytaemnestra war bei Euripides nicht anwesend. Vielleicht aber ist sie ebendeswegen auf dem Bildwerke, wo sie nicht gut fehlen konnte, mit abgewandtem Antlitz dargestellt.

CAPITEL V.

Troilos.

Ebenso zahlreich wie in andern Gattungen von Monumenten finden wir die Darstellungen aus der Troilos-Sage auf etruskischen Aschenkisten, von denen uns nicht weniger als sechsunddreissig vorliegen. Hievon gehören dreizehn nach Volterra, acht nach Perugia und fünfzehn nach Chiusi. Was aber den in ihnen dargestellten Moment der Handlung betrifft, so genügt die Abtheilung in fünf Gruppen.

Wir beginnen die erste Gruppe mit einer Reihe von Volterraner Aschenkisten.

Nr. 1 (Volterra: Museum Nr. 398). Das Local des Vorganges ist durch eine am Ende der r. R. befindliche Säule bezeichnet, auf welcher eine Vase steht. In der Mitte der Bildfläche sehen wir auf einem von l. nach r. auf die Säule zuschreitenden Rosse einen nackten Knaben, Troilos, wie wir gleich sagen wollen, welchen ein am Ende der l. R. herangeeilter unbärtiger Krieger im Helm und Panzer, Achilles, mit seiner Linken am Haupthaar gepackt hat und auf diese Art herunterzuzerren sucht, während er mit der Rechten das Schwert an den Hals des Jünglings setzt, der, in der Linken den Zügel haltend, die Rechte auf das Hintertheil des Pferdes stützt, um sich seinem Feinde entgegenzustemmen. Zu seinem Schutze kommt von r. nach l. zwischen der Säule und dem Pferde ein vollkommen gerüsteter bärtiger Krieger heran, mit der Linken den mit einem Löwen-

---

[1]) *θαῦμα δ'ἦν αἴφνης ὁρᾶν· πληγῆς κτύπον γὰρ πᾶς τις ᾔσθετ' ἂν σαφῶς, τὴν πάρθενον δ'οὐκ οἶδεν οὗ γῆς εἰσέδυ. βοᾷ δ'ἱερεύς, ἅπας δ'ἐπήχησε στρατός, ἄελπτον εἰσιδόντες ἐκ θεῶν τινος φάσμ', οὗ γε μηδ' ὁρωμένου πίστις παρῆν.* — [2]) *ὦ τοῦδ' Ἀχαιῶν κοίρανοι κοινοῦ στρατοῦ, ὁρᾶτε τήνδε θυσίαν, ἣν ἡ θεὸς προύθηκε βωμίαν, ἔλαφον ὀρειδρόμον; ταύτην μάλιστα τῆς κόρης ἀσπάζεται, ὡς μὴ μιάνῃ βωμὸν εὐγενεῖ φόνῳ.*

kopfe gezierten Schild vorhaltend, mit der Rechten das Schwert zum Schlage ausholend.

Nr. 2 (Museum von Leyden; Janssen XI, 24). Das Local des Vorganges ist am Ende der r. R. durch einen halben Thorbogen bezeichnet. Das wie in Nr. 3, 4 u. s. w. mit einem breiten Brustgurte geschmückte Ross ist in schnellerer Bewegung als auf Nr. 1; es macht einen Sprung gegen das Thor zu. Troilos, hier mit einer Chlamys über dem l. Arm, wendet sich nach seinem Verfolger um und sucht mit seiner Rechten die mit einem Schilde bewehrte Linke desselben wegzudrängen, um den Griff nach seinem Haupthaare abzuwenden. Der nur mit Helm und Chlamys bekleidete und mit einem Schild bewehrte, heranstürmende Achilles hält das gezückte Schwert in der Rechten. Auch hier zwischen Thor und Ross ein vollkommen gerüsteter, mit Leibgurt und Kreuzbändern über der Brust versehener, bärtiger Krieger, halb fliehend und, indem er nach dem Achilles zurückblickt, mit der Rechten das drohende Schwert gegen ihn wie einen Dolch gefasst haltend. Unter dem Pferde liegt eine von l. nach r. gestürzte, nur mit einem gegürteten Chiton bekleidete unbärtige Gestalt todt am Boden.

Nr. 3 (Volterra: tomba Inghirami II) ist ähnlich componirt wie Nr. 2, aber sehr verstümmelt. Die nicht weiter durch ein Local bezeichnete Composition ist l. durch eine Frau erweitert, welche sich abwendet, aber nach dem Troilos zurücksieht und die Linke wie entsetzt in die Höhe hebt. Der vollkommen gerüstete Achilles hat den Troilos, welcher mit seinem r. Arm seinen Verfolger zurückzudrängen sucht, bereits beim Kopfe gepackt. Der schlecht erhaltene, mit dem Schwerte kräftig ausholende Beschützer des Jünglings am Ende der r. R. tritt, wie Nr. 4 beweist, dem Pferde gerade entgegen. Statt des Gefallenen unter dem Rosse in Nr. 2 liegt hier ein grosser Schild am Boden.

Nr. 3 A (Volterra: Museum Nr. 420). Dieselben Figuren in fast ganz denselben Motiven wie auf Nr. 3. Der Krieger am Ende der r. R. hat die Zügel des Rosses gefasst.

Nr. 4 (ebendas. Nr. 375; Arch. Zeitung 1856, T. 93) ist eine ziemlich gut erhaltene Composition. Der mit einer Bulla um den Hals versehene Troilos, sein vollkommen gerüsteter Beschützer, sowie der jugendliche Held Achilles stimmen in ihren Motiven mit Nr. 3 überein. Eine neben einem Postament stehende Frauengestalt am Ende der l. R. ist ganz erhalten, lang bekleidet, am Kopf und Rücken mit Flügeln versehen und scheint, indem sie auf den Troilos sieht, die Rechte des Achilles vom Stosse zurückzuhalten. Hinter dem mit einem gähnenden Löwenkopfe gezierten, ganz und gar sichtbaren Schilde unter dem Rosse des Troilos liegt eine von l. nach r., doch mehr auf den Beschauer zu niedergestürzte Gestalt, welche beide Hände auf den Boden stützt und den Blick nach unten richtet.

Nr. 5 (London: brit. Museum). Der nackte Troilos, sowie der ebenfalls ganz nackt und hier ohne Schild gebildete Achilles stimmen mit Nr. 4 überein. Das Ross ist mit einer vor der Brust durch einen Knauf zusammengehaltenen, ganz über den Rücken reichenden Decke belegt.

Unter ihm am Boden ein Brustpanzer. Vor dem Rosse, scheinbar zwischen den Vorderfüssen desselben, ein von l. nach r. davoneilender, dem Beschauer den Rücken zudrehender, ganz nackter, nur mit einem krämpigen Pilos versehener Krieger, welcher sich nach dem Troilos und Achilles umschaut, mit der Linken einen Schild vorhält und in der etwas erhobenen Rechten offenbar eine nicht mehr erhaltene Waffe führte. Zwischen seinen Füssen eine phrygische Pelta. Am Ende der r. R. ein geflügelter weiblicher Dämon, welcher die Rechte nach der l. R. hin ausstreckend und die Linke nur ein wenig nach der r. R. hin erhoben, dem Beschauer zugewendet in den Vordergrund tritt und den Krieger aufzuhalten scheint. Zwischen seinen Füssen eine phrygische Mütze.

Nr. 5 A (Cavedoni Indicaz. di Catajo p. 16). Ein verstümmeltes Relief. Achilles, Troilos und der Dämon ebenso wie auf Nr. 5. Aber es fehlt der nackte Krieger unmittelbar vor dem Rosse. Statt dessen liegt eine niedergestürzte Figur unter dem Rosse.

Nr. 6 (Volterra: Museum Nr. 422). Auf diesem schlecht erhaltenen Relief sind Achilles und Troilos, der hier mit kurzem Chiton bekleidet gewesen zu sein scheint, ähnlich dargestellt wie auf Nr. 3. Hinter den Vorderfüssen des ansprengenden Rosses und etwas über den Boden erhöht sieht man das Motiv des den Troilos schützenden Kriegers wie auf Nr. 3 und 4. Ihm symmetrisch gegenüber und hinter dem gefallenen Griechen der l. R. befindet sich ein dem Achilles folgender und ihm ähnlich gerüsteter Krieger mit Schild und Schwert. Am Ende der r. R. noch unter den Vorderfüssen des Rosses liegt ein von l. nach r. gefallener, halb aufgerichteter, mit gegürtetem Chiton und mit Chlamys versehener und durch die phrygische Mütze gekennzeichneter bärtiger Troer, in der in den Schoss gesunkenen Rechten das Schwert und in dem sich aufstützenden l. Arm den Schild. Ihm symmetrisch gegenüber sehen wir am Ende der l. R. einen nackten, nur mit einem bebuschten Helm bedeckten Krieger, welcher von l. nach r. auf die Kniee gestürzt und mit halb aufgerichtetem Oberleibe nach l. zurückgesunken ist.

Nr. 7 (Florenz: Uffizj Nr. 70; Arch. Zeit. 1850, T. 94, 2). Auf diesem nicht unschönen, hie und da leider etwas verstümmelten Relief sehen wir eine ausserordentlich bewegte Mittelgruppe. Der en face gebildete, nur mit Helm und Chlamys bedeckte schöne Achilles reisst in einer kräftigen Bewegung nach der l. R. hin mit seinem l. Arme den Troilos an den Haaren von dem mit einer Decke belegten Pferde herunter. Man sieht, wie der Jüngling im Sturze begriffen ist. Unter dem Rosse eine in gleicher Richtung mit diesem lang hingestürzte, mit dem Oberleibe etwas erhobene Gestalt eines bis an die Füsse bekleideten bärtigen Mannes mit einer enganliegenden Kopfbedeckung, deren vordere Krämpe nach oben steht. Indem er die mit dem Mantel umwickelte Linke auf den Boden stützt und die verstümmelte Rechte vorstreckt, schaut er sich nach dem Achilles um. Hinter den Vorderfüssen des Rosses eilt ein mit Petasos und fliegendem Gewande bedeckter Jüngling, welcher zurückblickt, nach der r. R. hin, den r. Fuss auf einen Steinblock setzend und den r. Arm zum Zeichen des Entsetzens lang ausstreckend. Ausser diesen Hauptfiguren

sehen wir am Ende jeder R. eine karyatidenartig gebildete Frauengestalt, die eine der andern gegenüber. Beide sind in langer gegürteter Gewandung dargestellt, eine Torques um den Hals, die l. Brust und die Arme entblösst, und indem sie langsamen Schrittes sich abwenden, erheben sie den r. Arm ein wenig und werfen den Blick auf die mittlere Gruppe zurück.

Nr. 8 (*Volterra: Museum Nr. 376; Arch. Zeit. 1856, T. 92*) ist ein ebenso schönes, leider aber gleichfalls beschädigtes Relief. Das Local des Vorganges ist durch die Reste eines auf der r. R. befindlichen Thorbogens bestimmt. Die gewaltige nackte, nur mit der nach hinten zurückflatternden Chlamys bedeckte, am Kopfe verstümmelte Heldengestalt des Peliden stürmt hinter dem Rosse einher. Die Schwertscheide hängt an der l. Seite im Wehrgehenk, und in der etwas gesenkten Rechten hält er das gezückte Schwert. Mit dem l. Fusse steht er bereits zwischen den Hinterbeinen des Pferdes, und mit der durch den Schild bewehrten Linken packt er den Troilos bei den Haaren. Der nur mit einer Chlamys bedeckte Jüngling dagegen stemmt halb zurückgebeugt seine Rechte gegen die l. Seite des Achilles, während er mit der den Zügel fassenden Linken das fortsprengende Pferd so herumreisst, dass der Kopf desselben en face gebildet ist. Dem Rosse und dem Achilles entgegen stürzt ein vollkommen gerüsteter, am Kopfe aber sehr verstümmelter gewaltiger Krieger, welcher mit seiner Rechten ganz mächtig zum Schwertschlage ausholt. Zwischen seinen Füssen ein Brustharnisch. Hinter dem Achilles eine ihm nachfolgende, auf die gewöhnliche etruskische Art bekleidete, am Kopf und an den Armen verstümmelte Gestalt, deren Kleidung und Armbewegung weniger eine Betheiligung am Kampfe als vielmehr den Gestus des Entsetzens vermuthen lässt. Weit interessanter ist die Erweiterung der r. R. Hinter dem Thorbogen (also durch diesen von der mittleren Hauptgruppe getrennt) sehen wir nämlich eine Gruppe, welche ganz genau der im I. Capitel unter Nr. 29 (ähnlich auch unter Nr. 30) beschriebenen Gruppe am Ende der r. R. gleicht und dort wie hier dieselben Personen vorstellt. Eben im Begriff durch das Thor zu treten eilt ein nackter nur mit der Chlamys bekleideter junger Mann gerade so wie der andere gewaltige Krieger der r. R. dem Achilles entgegen und zieht das Schwert aus der Scheide. Auf seinem Kopfe dieselbe, hier aber nicht so verstümmelte pickelhaubenartige Bedeckung, wie sie auf dem Alexandros-Monument enthalten ist. Ihm folgt am Ende der r. R. der alte Priamus in langer phrygischer Kleidung und Kopfbedeckung, welcher entsetzt den r. Arm in die Höhe hebt und in der Linken ein Scepter trägt.

Stellen wir als äusseres Kennzeichen der ersten Gruppe unserer Monumente das ungehemmt fliehende Ross hin, von welchem Troilos in vollem Laufe durch den noch schnelleren Achilles heruntergerissen wird, so ist mit Nr. 8 die erste Abtheilung der Volterraner Aschenkisten abgeschlossen, und wir wenden uns deshalb zu den in dieselbe Gruppe gehörenden Chiusiner Reliefs.

Nr. 9 (*Cortona: Museum*). Die Motive des nur mit einer Chlamys versehenen Troilos und des nur mit Brustpanzer und Chlamys bekleideten

Achilles stimmen am ehesten mit Nr. 5 überein. Unter dem Pferde des Troilos eine phrygische Mütze. Der in die gewöhnliche etruskische Tracht gekleidete und nur mit einem Schild bewehrte Beschützer des Jünglings am Ende der r. R. bethätigt seine Hülfe dadurch, dass er, in gleicher Richtung und Bewegung mit dem Pferde, die Zügel des letzteren unter dem Maule mit seiner Rechten ergriffen hat, um auf diese Art dasselbe sammt dem Knaben um so schneller dem nahen Achilles entziehen zu können.

Nr. 10 (*Chiusi: Pipparelli*). Dieselben drei Figuren. Der mit Panzer und Helm gerüstete Achilles zieht das Schwert aus der Scheide. Der vollkommen gerüstete Beschützer des letzteren aber ist, indem er zugleich zurückweicht, ebenfalls im Begriff, das Schwert zu ziehen.

Nr. 11 (*Chiusi: Museo Casuccini*). Achilles und Troilos sind ähnlich wie auf Nr. 9 dargestellt. Nur hebt Achilles mit dem r. Arm das Schwert zu einem gewaltigen Schlage in die Höhe. Vor dem Rosse, noch unter ihm, ist eben ein unbehelmter, sonst ganz gerüsteter Krieger von l. nach r. zu Boden gestürzt; er hebt sich etwas in die Höhe und holt mit dem r. Arme zum Schwertschlage aus. Unmittelbar hinter ihm ein ähnlicher Beschützer des Troilos wie auf Nr. 9. Doch hebt er seine r. Hand etwas zu hoch, um das Ross beim Zügel fassen zu können. Ganz am Ende der r. R. en face ein geflügelter weiblicher Dämon, die Fackel in der Linken zur Erde gesenkt und die Rechte entsetzt gegen die Mitte hin ausstreckend.

Nr. 12 (*Chiusi,* in der Nähe von Ponte dell' Astrone). Achilles und Troilos, beide etwas corpulent gebildet und nur mit einer Chlamys über dem l. Arm versehen, stimmen in ihren Motiven am meisten mit Nr. 11 überein. Zwischen den Füssen des Achilles ein phrygischer Helm. Unter dem Rosse ein ähnlicher Krieger wie in Nr. 11. Im Hintergrunde ziemlich in der Mitte sehen wir die in ihrer Wölbung nach der l. R. hin aufsteigende Hälfte eines Thorbogens. Sehr verschieden von den bisherigen Figuren sind drei weitere Gestalten auf der r. R., zunächst eine am Boden sitzende nur um den Unterkörper bekleidete Frau en face, welche die r. Hand flehend nach der Mitte hin aufhebt; hinter ihr, dem Thorbogen zunächst, ein nach oben schauender nackter Mann, ebenfalls dem Beschauer zugewendet, um dessen zwei nach der r. R. hin ausgestreckte Vorderarme sich zwei Schlangen winden; und endlich ganz am Ende der r. R., noch hinter der am Boden sitzenden Frau ein ähnlicher weiblicher Dämon wie auf Nr. 11, nur mit dem Unterschiede, dass die Fackel in der Linken erhoben ist.

Nr. 13 (*Chiusi: Museo Casuccini; Mus. Chius. T. 147*) ist eine sehr langgestreckte Composition eines grossen Sarkophages mit lebhaft bewegten Gruppen. Die nicht unschönen Motive des Achilles und Troilos stimmen am besten mit Nr. 8 überein, der Kopf des Rosses jedoch ist im Profil gegeben. Der Linken des Achilles fehlt der Schild. Zwischen seinen Füssen befindet sich ein Brustpanzer. Unter dem Rosse liegt eine von l. nach r. auf die Kniee und auf das Gesicht niedergestürzte nackte Männergestalt, nur ein kleines Gewandstück über dem l. Knie. Am Ende der l. R. ein nach l. eilender und dabei zurückblickender bärtiger Mann

in der gewöhnlichen etruskischen Kleidung, die Rechte zum Zeichen des Entsetzens in die Höhe hebend und in der Linken ein in der Scheide steckendes Schwert haltend. Zwischen seinen Füssen liegt eine phrygische Mütze am Boden. Auf der r. R. sehen wir dem Rosse zunächst einen vollständig gerüsteten bärtigen Krieger, das erhobene Schwert in der Rechten, welcher dem Achilles entgegeneilt und zugleich sich umsieht, als ob er irgend etwas hinter sich zurückriefe. Ihm folgt ein anderer sehr verstümmelter, mit einem Schilde bewaffneter Krieger, welcher mit der Rechten zum Schlage ausholt. Zuletzt am Ende der r. R. sehen wir sodann einen dritten, ganz nackten Mann, nur ein Gewandstück um den erhobenen l. Arm, das Schwert in der Rechten und dem Beschauer den Rücken zukehrend, wie die ähnliche Figur in Nr. 5. Er steht in keiner rechten Beziehung zu den beiden vorigen Kriegern und scheint hauptsächlich wegen der Symmetrie mit Rücksicht auf den Krieger am Ende der l. R. hiehergesetzt zu sein. Verkehrter Weise hängt ihm die Schwertscheide an der r. Seite.

Hiemit ist die erste Gruppe geschlossen und wir kommen jetzt zur zweiten. Als äusseres Kennzeichen derselben stellen wir das auf die Vorderfüsse niedergestürzte Ross des Troilos hin, wodurch die Flucht des letzteren gehemmt und also der Ruhm des schnellfüssigen Achilles nicht so wie in der ersten Gruppe verdeutlicht wird. Auch hier machen wir wieder mit den Volterraner Reliefs den Anfang.

Nr. 14, s. nach Nr. 28 (und 18).

Nr. 15 (*Volterra: Museum Nr. 295*). Das Ross ist von r. nach l. auf die Vorderfüsse niedergestürzt, und der Kopf desselben liegt wie todt auf dem Boden. Der mit Helm und Schild bewehrte, sonst nur mit einer Chlamys bedeckte Achilles am Ende der l. R. zieht mit der Linken den nackten Troilos, um dessen l. Oberarm nur ein kleines Gewandstück flattert, von vorne bei den Haaren vom Pferde herunter, und mit der Rechten das Schwert aus der Scheide, um den Jüngling zu tödten. Ihm gegenüber auf der r. R. sehen wir einen ganz ähnlich bekleideten und gerüsteten Krieger, welcher das Schwert aus der Scheide zieht, halb und halb zurückweichen.

Nr. 16 (*ebendas. 294*). Das Motiv des Troilos stimmt mit Nr. 15 ziemlich überein. Achill aber, hier ohne Helm, jedoch mit einem Brustpanzer versehen, zieht das Schwert eben aus der Scheide. Der auf der r. R. gegenüberstehende, völlig gerüstete und mit einem beflügelten Helm bedeckte Krieger holt mit dem Schwerte zu einem mächtigen Schlage aus. Erweitert ist die Composition am Ende der l. R. hinter Achilles durch einen nur mit Schild und Schwert bewaffneten, sonst gewöhnlich bekleideten Krieger, am Ende der r. R. durch eine en face und mit den Knieen auf dem Boden liegende, mit phrygischer Mütze, Schild und Schwert versehene Gestalt; endlich durch eine dahinter stehende und ebenfalls en face gebildete andere Figur in einfacher langer Gewandung.

Nr. 17 (*Volterra*: *Museum Nr. 293*; *Arch. Zeit. 1856, T. 93, 1*) ist in einigen Partieen sehr verstümmelt. Achilles und Troilos sind ähnlich wie auf Nr. 15 dargestellt. Auf der r. R. stürmt dem Rosse zunächst

ein vollkommen gerüsteter, dem Beschauer den Rücken zukehrender Krieger mit einem prächtigen Helme gegen den Achilles heran, mit der Linken den Schild vorhaltend, mit der Rechten das Schwert zückend. Hinter dem am Kopfe verstümmelten Achilles liegt eine von r. nach l. gefallene, gewöhnlich bekleidete Gestalt am Boden, welche das r. Knie des Peliden umklammert: — ein Motiv, welches wir zu mehreren Malen bereits auf den Iphigenien-Reliefs kennen gelernt haben. Hinter dieser Gestalt, ganz am Ende der l. R., eine weibliche Figur en face, stehend, einen Schleier am Hinterhaupte, den Oberleib entblösst und nur die Füsse bekleidet. Auf der r. R. sehen wir dem gegen Achilles anstürmenden Krieger zunächst eine ähnliche, aber besser erhaltene weibliche Figur en face mit Diadem, Schleier und Torques, blossem Oberleibe und umhülltem Unterkörper. Sie sieht nach der Mitte hin, hält mit der Rechten das Gewand um ihre Lenden und hat die Linke ein wenig erhoben. Ihr zunächst am Ende der r. R., etwas lebhafter bewegt, eine auf die gewöhnliche Art, aber ziemlich lang bekleidete männliche Gestalt ohne Kopf, in der Linken den Schild und die Rechte der Frau auf die Schulter legend.

Nr. 18, s. nach Nr. 28.

Den Volterraner Aschenkisten dieser Gruppe schliessen sich acht Peruginer Reliefs an; aber wie auf den Volterraner von r. nach l., so ist auf allen Peruginer Monumenten das Ross des Troilos von l. nach r. auf die Vorderfüsse gestürzt.

Nr. 19 (Perugia: Museum). Drei Figuren: der von hinten, d. h. hinter dem Rosse herankommende, mit Helm, Schild und Schwert bewehrte, sonst nur mit einem gegürteten Chiton bekleidete Achilles der l. R. zieht mit seiner Linken den nur mit einer Chlamys versehenen Troilos bei den Haaren rücklings vom Pferde herunter, während er mit seiner Rechten das Schwert zückt. Troilos packt mit seiner Rechten den l. Oberarm seines Feindes. Dem Achilles gegenüber auf der r. R. kommt ein ihm gleich gerüsteter Krieger heran, welcher mit seinem r. Arm zu einem Schlage ausholt.

Nr. 20 (Perugia: Meniconi; Gori, Mus. etr. I, 134, 2) ist Nr. 19 sehr ähnlich. Troilos aber ist hier ausser mit der Chlamys noch mit einem gegürteten Chiton bekleidet, und die beiden Krieger sind bärtig.

Nr. 21 (ebendas.). Die drei Hauptfiguren der Mitte stimmen mit Nr. 19 und Nr. 20 überein. Am Ende der l. R. aber kniet eine mit einem Aermelchiton versehene weibliche Gestalt, welche das r. Knie des Achilles umschlingt; ihr symmetrisch gegenüber am Ende der r. R. eine andere, welche das l. Knie des dem Achilles gegenüberstehenden Kriegers umfasst, so dass es bei letzterem zweifelhaft wird, ob man ihn als Freund oder Feind des Troilos denken soll. Hinter den beiden Knieenden endlich sehen wir etwas über den Boden erhöht, aber ganz in den Hintergrund gerückt zwei andere symmetrisch gegenübergestellte Figuren, zwei Krieger, auf der l. R. einen mit einem runden, auf der r. R. einen mit einem länglich sechseckigen Schilde.

Nr. 22 (*Perugia: Museum*) sieht Nr. 21 sehr ähnlich. Der unglückliche Troilos berührt mit seinem r. Fusse eine am Boden liegende Henkel-

vase. Die gnomenhafte Gestalt am Ende der r. R., welche das l. Knie des einen Kriegers umfasst, kniet nicht, sondern steht. Die beiden an den Enden im Hintergrunde sichtbaren symmetrischen Gestalten des Hintergrundes sind ohne Schild dargestellt. Ganz in der Mitte, unmittelbar über dem Troilos, noch mehr erhöht als die beiden zuletzt beschriebenen Figuren, sehen wir eine bekleidete Frauengestalt en face und in fliegendem Haar, welche zu dem Krieger der r. R. hinüberblickt und ihre Linke ausstreckt, als ob sie ihn vom Schlage abhalten möchte.

Nr. 23 (Perugia: Villa di Colle). Auf diesem sehr verstümmelten Relief sind noch mehr Figuren als auf Nr. 22 vorhanden. Der etwas über den Boden erhöhte, viel kleiner als Troilos dargestellte Achilles ist hinter dem Rosse sichtbar; er fasst sein Opfer bei den Haaren und holt mit der Rechten zum Schwertschlage aus. Dagegen sehen wir an derjenigen Stelle des Vordergrundes der l. R., welche der Pelide l. hinter dem Rosse auf den vorigen Reliefs einzunehmen pflegte, drei andere Gestalten: — dem Thier zunächst einen gerüsteten Krieger, welcher ebenfalls gegen Troilos das Schwert zückt; neben ihm ganz am Ende eine knieende Gestalt, welche sein r. Knie umfasst; und hinter dieser letzteren eine dritte Figur, welche steht und ihren r. Arm auf den Rücken der knieenden legt. Im Vordergrunde der r. R. aber sehen wir dem Rosse zunächst nur e i n e n Krieger, welcher mit Schild, Panzer und Lanze versehen ist und mit letzterer zu einem Stosse ausholt, der anscheinend nicht gegen den Achilles, sondern gegen den Troilos gerichtet ist. Im erhöhten Hintergrunde endlich sind vier oder fünf Figuren vorhanden (ein leerer Platz scheint nämlich von einer fünften Figur ausgefüllt gewesen zu sein), auf der l. R. zwei oder drei Krieger mit Schild und Schwert, auf der r. R. zunächst unmittelbar über Troilos eine langbekleidete Frau, welche mit beiden Händen einen über dem Haupte wallenden Schleier hält und zuletzt, ganz am Ende, ein Krieger, welcher einen Lanzenstoss in derselben Richtung, wie der vor ihm im Vordergrunde stehende Krieger führt.

Nr. 24 (Perugia: Necropolis in der Nähe des Grabes der Volumnier). Die fünf Figuren des Vordergrundes stimmen in ihren Motiven mit Nr. 21 überein, nur dass jene beiden gnomenhaften Figuren, welche den Achilles und den ihm gegenüberstehenden Krieger bei den Knieen zurückzuhalten suchen, nicht knieen, sondern eben erst heranstürzen. Im erhöhten Hintergrunde fünf sehr verstümmelte Figuren en face: in der Mitte die Frau mit dem wallenden Schleier, r. und l. auf jeder Seite zwei andere Gestalten, vor denen ein grosser Schild sichtbar ist.

Nr. 25 (Perugia: Villa Bordoni). Auf diesem sehr verstümmelten Relief scheint eine ganz ähnliche Composition vorhanden gewesen zu sein, wie auf Nr. 21. Am Ende der r. R. im Hintergrunde sieht man eine sehr grosse nackte männliche Gestalt.

Nr. 26 (Perugia: Museum). In der Mitte Troilos mit seinem gestürzten Rosse, auf der l. R. eine etwas verkrüppelte, bekleidete sitzende Gestalt, welche den l. Arm entsetzt in die Höhe hebt, und auf der r. R. eine kleine stehende Figur mit Chlamys, Panzer und Schild, welche den r. Arm gegen Troilos hinstreckt. Unmittelbar hinter dem gestürzten Rosse

zwei völlig gerüstete und gegenübergestellte Krieger, der eine r., der andere l. von Troilos. Beide stossen mit der Lanze nach ihm; in der Mitte zwischen beiden, aber weiter zurück, die Frau mit den fliegenden Haaren. Endlich l. und r. im Hintergrunde und an den Enden zwei weitere Krieger, von welchen der auf der l. R. ebenfalls einen Lanzenstoss gegen Troilos richtet.

Hiemit schliessen wir die zweite Gruppe der Troilosdarstellungen. Die dritte Gruppe wird von zwei Chiusiner Reliefs gebildet, welche, wie die spätere Interpretation zeigen wird, einen ähnlichen Moment der Handlung veranschaulichen wie die Aschenkisten der zweiten Gruppe.

Nr. 27 (Chiusi: Grab von Poggio al Moro). In der Mitte ein Altar, zu welchem von l. her ein gepanzerter und behelmter Krieger einen ebenfalls gepanzerten Knaben ohne Kopfbedeckung vor sich her hinandrängt, um ihn niederzuwerfen. Letzterer stützt, wie die noch vorhandene Hand erkennen lässt, seinen l. (abgebrochenen) Arm auf den Altar. Von der entgegengesetzten Seite ist ein anderer, gleichfalls gepanzerter und mit einem Schilde gerüsteter Krieger herangeeilt und kniet auf dem Altar, bereit, mit der erhobenen Rechten einem etwaigen Angriffe zu begegnen. An diese Mittelgruppe schliesst sich auf jeder Seite die Gestalt eines Kriegers an: der zur Linken, mit Panzer, Helm, Schild und Schwert gerüstet, scheint aus dem Hintergrunde mit gespannter Aufmerksamkeit zum Angriff hervorzuschreiten; der andere r., bis auf eine leichte Chlamys nackt, und nur mit Helm und Pelta gerüstet, wendet sich auffallender Weise nicht gegen den zum Altar Geflohenen, sondern scheint, indem er dem Beschauer den Rücken kehrt, selbst zu fliehen und, nach der Mitte zurückblickend, das Schwert wie zur Vertheidigung zu erheben. Untergeordnet erscheinen zwei andere Figuren: im Hintergrunde gerade über dem Knaben der ersten Gruppe ein weiblicher geflügelter Dämon, und unter den Füssen eben dieser Gruppe ein am Boden liegender bekleideter Leichnam.

Nr. 28 (Chiusi: Museo Casuccini; Mus. Chius. T. 15. Terracotta, und zwar nicht in einer Form gepresst, sondern frei modellirt). Auf einem in die Mitte gestellten Altar wird ein en face knieender nackter Jüngling, hinter dessen Rücken ein Gewandstück flattert, und dessen Motiv dem von Overbeck ebenfalls auf Troilos gedeuteten sog. Ilioneus der Münchner Glyptothek nicht unähnlich ist,[1]) von einem nackten, nur mit Helm und Chlamys bedeckten Krieger rücklings bei den Haaren ergriffen, so dass ersterer zu letzterem, welcher zugleich in der Rechten das Schwert erhebt, hinübergezogen wird. Zwischen beiden liegt eine Art von phrygischer Kopfbedeckung am Boden. Auf der andern Seite eilt dem Jüngling zunächst ein bärtiger nackter Mann, hinter welchem man ebenfalls nur ein geringes Gewandstück sieht, mit einer Axt herbei, die er ruhig in beiden Händen hält. In seinem Auftreten erinnert er an den auf etruskischen Aschenkisten so beliebten Charon, dem freilich die edlen Züge des bärtigen Hauptes wenig entsprechen. Etwas hinter ihm kommt ein nackter, mit

---

[1]) Heroengall. p. 363.

Helm und Chlamys versehener Krieger in lebhafter Bewegung in den Vordergrund und holt, indem er den Blick auf die Mitte richtet, mit der Rechten zu einem mächtigen Schwertschlage aus.

Die vierte Gruppe unserer Aschenkisten stellt einen weiteren Moment der Handlung, den Kampf um die Leiche des Troilos dar.

Nr. 18 (Volterra: Museum 258; Inghirami, Mon. etr. I, 83). Das Local ist durch eine auf der r. R. befindliche Säule bezeichnet. In der Mitte des Vordergrundes liegt von l. nach r. lang hingestreckt und auf die r. Seite gefallen das todte Ross, und auf demselben der enthauptete Troïlos in Verkürzung, und zwar so, dass beide Beine desselben von der r. Seite des Thieres bedeckt sind. Auf der, r. und l. von Troilos aus die obere l. Seite des Pferdes theilweise verdeckenden Chlamys knieen zwei grosse und schöne Krieger en face, der eine, welcher von der r. R. her in lebhafter Bewegung herangesprungen ist, mit dem r. Knie, der andere von der l. R. herangeeilte mit dem l. Knie; und beide halten auf diese Art die Leiche des Troilos auf dem Rosse fest. Ersterer, der auf der r. R., ist eine prächtige, nackte und unbärtige Heldengestalt, ein echter Achilles, nur mit der nach hinten zurückfallenden Chlamys bekleidet und ausserdem noch mit Helm, Schild und Schwert versehen. Mit der Linken hält er das Haupt des Troilos noch unter dem Schilde verdeckt, und sich umblickend holt er mit der Rechten zu einem kräftigen Schwertschlage gegen einen ebenso gerüsteten, am Kopfe aber und weiterhin verstümmelten Krieger am Ende der r. R. aus, welcher, halb zurückweichend, sich zum Angriff bereitet, indem er das Schwert aus der Scheide zieht. Der andere, mit dem l. Knie auf der Chlamys und dem Rosse knieende Krieger der l. R., welcher offenbar der Genosse des Achilles sein soll, ist bärtig, trägt einen geflügelten Helm, einen Panzer, in der Linken den Schild und in der Rechten das erhobene Schwert. Er sieht nach der r. R. hin auf einen mit gezücktem Schwerte heranstürmenden Krieger, welcher Schild und Helm trägt und nur mit einer Chlamys bedeckt ist.

Nr. 14 (*Chiusi: Museo Casuccini; Mus. Chius. I*, 25). Ein schönes Chiusiner Relief, dessen Local durch eine in der Mitte des Hintergrundes befindliche Stele mit einem darauf gesetzten Gefässe bezeichnet ist, stellt einen ähnlichen Moment dar. Im Vordergrunde liegt mit dem Kopfe nach r. das niedergestürzte todte Pferd auf dem Rücken und streckt seine Läufe halb in die Höhe. Der enthauptete Leichnam des nackten Troilos ist über den Bauch des Thieres vorwärts zur Erde gestürzt, so dass wir seinen Rücken und sein r. Bein sehen. Seine Arme sind am Boden über einander gekreuzt und die Rechte desselben hält noch das gezückte Schwert fest. Unmittelbar hinter dem Rosse sehen wir eine ganz ähnliche Gruppe von zwei grossen und schönen Kriegern wie auf dem vorigen Relief, nur dass hier beide vollkommen gerüstet sind und nicht auf dem Rosse knieen, sondern wie es scheint auf eine nicht sichtbare Erhöhung, vielleicht einen altarartigen Aufsatz vor der in der Mitte befindlichen Stele den Fuss setzen. Der r. vom Beschauer fasst mit seiner Rechten nicht nur das erhobene Schwert, sondern auch das noch blutende Haupt des Troilos und hält mit seiner Linken den mit einem Kopfe gezierten Schild gegen einen von der r. R.

her aus dem Hintergrunde hervorstürmenden phrygischen Krieger, welcher mit einem gegürteten Chiton, einer Mütze, mit Schild und Schwert versehen ist und zu einem mächtigen Schwertschlage ausholt. Der bärtige Genosse des Achilles bildet mit einem ebenfalls ganz phrygisch gerüsteten Gegner eine sehr ähnliche und schöne symmetrische Gruppe auf der l. R. Beide zücken die Schwerter. Neben dem niedergestürzten Rosse und unter den beiden eben beschriebenen Gruppen endlich sehen wir auf jeder Reliefseite einen auf die Kniee ziemlich en face niedergestürzten nackten Jüngling. Der auf der r. R. ist von l. nach r. zu Boden gefallen, trägt über dem l. Arm ein Gewandstück und ist ausserdem mit Schild und Schwert versehen. Der aber auf der l. R. befindliche Jüngling ist völlig nackt, hält nur ein Schwert in der Rechten und hat den l. Arm so in die Höhe gehoben, dass die Hand hinter dem r. Arm des dahinter befindlichen Kriegers derselben R. erscheint.

Nr. 14 A (*Montepulciano: Bucelli*). Ein arg verwittertes Relief. Ganz dieselben Motive wie auf Nr. 28. Jedoch fehlen im Vordergrunde die auf ihre Kniee niedergestürzten beiden Jünglinge, welche wir auf Nr. 28 sehen. Desgleichen scheint über dem Bauche des Thieres die Leiche des Troilos ganz zu fehlen.

An diese beiden Monumente reihen sich nun als fünfte Gruppe unserer Aschenkisten mehrere Nummern, welche den Kampf um das abgeschnittene Haupt des Troilos und daneben den Achilles mit seinem Genossen in der höchsten Todesgefahr darstellen. Das Ross ist bereits entfernt und, Nr. 33 ausgenommen, auch der Leichnam des Troilos. Aber auf allen diesen Aschenkisten erkennt man aus dem abgeschnittenen Haupte, welches der Pelide in der Hand hält, dass es sich vorher um den Kampf wegen eines enthaupteten Leichnams gehandelt haben müsse; und ausserdem zeigen die Motive in diesen Reliefs eine so auffällige Aehnlichkeit mit den vorhin beschriebenen Monumenten, dass man deutlich sieht, wie den etruskischen Kunsthandwerkern durchaus dieselben Troilos-Compositionen vorschweben mussten, gleichviel, ob sie sie verstanden oder nicht.

Nr. 29 (*Florenz: Uffizj Nr. 50; Inghirami, Mon. etr. I, 58*). Die vier Hauptfiguren der Mitte erinnern in ihren Motiven mit der grössten Entschiedenheit an das Volterraner Relief Nr. 18. Aber anstatt auf dem todten Rosse knieen der jugendliche, hier vollkommen gerüstete Achilles mit dem Troilos-Haupte und sein bärtiger Begleiter mit dem einen Knie auf einem in die Mitte gesetzten Altar. Ihre beiden Angreifer stimmen mit denen auf Nr. 18 fast ganz überein. Erweitert aber ist die Composition l. am Ende durch einen stehenden geflügelten weiblichen Dämon en face, welcher nach der Mitte hinsieht, und r. durch einen in einen gewöhnlichen gegürteten Chiton gekleideten jungen Mann, welcher ebenfalls nach dem Kämpferpaare am Altar hinblickt und die r. Hand wie entsetzt an den Kopf erhebt.

Nr. 29 A (*Cavedoni, Museo di Cattajo p. 22*). Ein von Cavedoni auf Oreste col capo di Egisto da lui reciso bezogenes Relief, welches mir aber nach der dort gegebenen Beschreibung durchaus in die fünfte Abtheilung unserer Troilos-Monumente zu gehören scheint. Derselbe Irrthum

bezüglich dieser ganzen Gruppe findet sich bei Overbeck, Heroengall. p. 704 hinter Nr. 39.

Nr. 30 (Cortona: Museum). Ein Chiusiner Relief wie auch die folgenden Nummern bis 36. Das Kämpferpaar auf dem Altar in der Mitte stimmt in seinen Motiven fast ganz mit Nr. 29 überein. R. und l. von demselben auf jeder Seite eine Säule mit einer Vase, dahinter wiederum auf jeder Seite r. und l. ein anstürmender, völlig gerüsteter Krieger, von denen der am Ende der r. R. den l. Fuss auf einen mit einem Mantel versehenen gestürzten Krieger setzt.

Nr. 31 (Chiusi: Museo Casuccini). Ein sehr verstümmeltes Relief. Das Kämpferpaar in der Mitte ähnlich wie in Nr. 18, 29 und 30. Auf jeder Seite r. und l. ein durch die Pelta als Phrygier gekennzeichneter anstürmender Krieger. Man sieht ferner, dass im Vordergrunde r. und l. zwei niedergestürzte Krieger mit Schilden gelegen haben müssen.

Nr. 32 (Florenz: Museo della Colombaria). Beide Kämpfer, in ihren Motiven ebenso wie vorhin, sind nackt und nur mit Helm, Schild und Schwert versehen. Dem Achilles jedoch fehlt das Schwert in der Rechten. Sein Begleiter ist unbärtig, wie auch auf allen folgenden Reliefs. Statt der beiden Krieger befindet sich auf jeder Seite ein ungeflügelter, nur mit einem Schurz bekleideter weiblicher Dämon, welcher den l. Fuss auf eine kleine Erhöhung setzt und eine Fackel gegen die Mitte hin ausstreckt.

Nr. 33 (Chiusi: Museo Casuccini). Von den beiden unbehelmten Kämpfern in der Mitte stimmt der nur mit Chlamys und Schild versehene Achilles in seiner Bewegung durchaus mit dem Volterraner Relief Nr. 18 überein. Nur hält er, wie auch auf den folgenden Nummern bis 36, das abgeschnittene Haupt des Troilos in der gesenkten Rechten, und nicht wie auf den vorhin beschriebenen Reliefs in der Linken unter dem Schilde. Aber abweichend von Nr. 18 ist das Motiv seines Begleiters, welcher, mit dem r. Fuss auf dem Altar knieend, dem Beschauer ganz und gar seine Rückseite zukehrt, um so mit Schild und Schwert gegen seine Angreifer zu kämpfen. Besonders interessant aber ist dies Relief dadurch, dass, wie schon angedeutet, der enthauptete Leichnam des Troilos zwischen dem Altar und dem l. Fusse des Achilles sichtbar ist. Die beiden Angreifer endlich auf der l. und r. R. stimmen in ihren Motiven mit den beiden Phrygiern auf Nr. 26 überein, nur dass sie keine Kopfbedeckung, wohl aber statt des gegürteten Chitons eine völlige Rüstung tragen.

Nr. 34 (Montepulciano: Bucelli). Achilles und die beiden Angreifer ähnlich wie auf Nr. 33; der Genosse des Achilles aber unterscheidet sich dadurch hauptsächlich von dem auf Nr. 18, dass er den Altar noch nicht erreicht hat, sondern erst im Begriff ist, ebenfalls auf denselben zu fliehen.

Nr. 35 (Chiusi: Museo Casuccini). Alle vier Figuren sind unbehelmt und nackt; nur Achilles trägt einen reich geschmückten Panzer. Die Motive des Achilles und seines Genossen stimmen sonst mit Nr. 18 ziemlich überein.

Nr. 36 (Chiusi: M. Paolozzi; Gori, Mus. etr. I, 150; Inghirami, Mon. etr. Ser. VI, T. A, 5). Dieses Relief erinnert sowohl an das vorige als ganz besonders in seinen Erweiterungen an Nr. 14. Merkwür-

digerweise aber ist bei keiner seiner sieben Figuren ein Schwert erhalten, während sie allesammt mit Schilden versehen sind. Bezüglich des Achilles und seines Begleiters findet im Vergleich mit Nr. 35 insoweit ein Umtausch statt, als ersterer in Nr. 36 mit dem Haupte des Troilos auf der l. R. nackt und gleichsam vom Altare fortfliehend dargestellt ist, letzterer aber auf der r. R. und in einem ähnlich schönen Panzer wie Achilles in Nr. 35. Am Ende der l. R. zwei in ihren Motiven ganz ähnliche, aber nackte Figuren wie auf Nr. 14; auf der r. R. dem Genossen des Achilles zunächst ein anstürmender, völlig gerüsteter Krieger; hinter und unter diesem am Boden zwei Figuren, welche in ihren Motiven mit denen am Ende der r. R. auf Nr. 14 übereinstimmen.

Die vielen Untersuchungen Welckers, Jahns, Gerhards, Brauns u. A. über die erst in den letzten drei und vier Decennien entdeckten zahlreichen Monumente verschiedenster Gattung aus der Troilos-Sage, unter ihnen besonders die Erklärungen aller jener meistentheils durch Inschriften beglaubigten einschlägigen Vasenbilder haben es längst unzweifelhaft gemacht, dass die beiden ersten von uns geschiedenen Gruppen der vorliegenden etruskischen Aschenkisten ebenfalls einen Moment aus dem Troilos-Mythus darstellen. Nicht so unbestritten aber steht es mit der Deutung der übrigen hieher gezogenen Monumente dieser Gattung, und es wird somit zu unserer Aufgabe gehören, auch in Betreff ihrer den Beweis für die Richtigkeit ihrer Gruppirung zu liefern.

Vorher aber sind natürlich die beiden ersten Gruppen unserer Reliefs ausführlicher zu betrachten. Auf den ersten dreizehn Aschenkisten sehen wir den Augenblick dargestellt, in welchem der Pelide, schneller als das in ungehemmter Flucht dahinstürzende Ross, letzteres ereilt hat und nun den vergeblich sich wehrenden jugendlichen Streiter desselben, den Troilos, von hinten bei den Haaren packt, um ihn zu ermorden. Auf Nr. 10, ebenso vielleicht auf dem sehr verstümmelten Relief Nr. 6 und auch auf Nr. 13 zieht Achill das Schwert eben erst aus der Scheide. Auf Nr. 2—5, 7—9, 11, 12 aber holt er zum Schlage oder Stosse aus, und auf Nr. 1 hat er das Schwert bereits an den Hals des Troilos gesetzt. Dieser Moment stimmt mit dem auf einer grossen Reihe verschiedener Vasenbilder und einiger anderer Monumente, welche Welcker unter die Rubrik „Troilos von Achilles verfolgt" bringt, [1]) im Wesentlichen überein, unterscheidet sich aber dadurch besonders, dass Troilos nicht mit zwei Pferden, einem Reit- und einem Handpferde, wie auf den meisten Vasenbildern, [2]) sondern nur mit einem Pferde dargestellt ist, gleichviel ob die Unbeholfenheit etruskischer Reliefbildnerei die Ursache hievon war, oder ob man, wie

---

[1]) A. D. V, p. 453. — [2]) Welcker, l. c. NN. 2, 17, 18, 19, 27 ausgenommen, auf allen andern mit zwei Pferden.

Welcker l. c. p. 466 (Ep. Cycl. II, 217) bemerkt, vergessen hatte, dass die Pferde damals nur im Kriege vor die Wagen gespannt und deshalb auch paarweise zu den Schwenkungen des Kriegswagens zugeritten werden mussten. Ebenso wahrscheinlich, und vielleicht noch wahrscheinlicher aber ist es, dass die im Gegensatze zur Malerei sich bietenden Schwierigkeiten und Eigenthümlichkeiten der Sculpturarbeit im Allgemeinen den Künstler veranlassten, den Troilos nur mit einem Pferde darzustellen. Jenes Zureiten oder Reiten zur Tränke war nach einigen Ueberlieferungen, und wie es besonders die Vasenbilder zeigen, der Zweck gewesen, weshalb der jugendliche Troilos sich vor die Stadtmauern gewagt hatte. Leider fehlt es uns jedoch in den alten Quellen an einer zusammenfassenden Darstellung dieses ganzen Ereignisses, und daher wird es am Platze sein, noch vor der weiteren Erklärung unserer Reliefs die Dürftigkeit der bis jetzt bekannten literarischen Traditionen der grossen Fülle und dem reichen Inhalte der einschlägigen Monumente gegenüber ins Auge zu fassen und zu fragen, wie viel aus beiden Materialien gewonnen werden kann.

Mit drei kurzen aber gewichtvollen Worten, welche darauf schliessen lassen, dass es ein genugsam bekanntes und bedeutendes Ereigniss war, erzählt Proclus in den Excerpten der Kyprien vom Achilles: *καὶ Τρώϊλον φονεύει.* Zu Il. XXIV, 257 bemerkt sodann der eine Scholiast, dass die *νεώτεροι* (Stasinos, der Dichter der Kyprien, nach Welcker, Gr. Trag. I, 124; oder spätere Dichter und vielleicht gar die Künstler?) den Troilos in Anlass des Homerischen Epithetons *ἱππιοχάρμης* als einen auf einem Pferde sitzenden Verfolgten dargestellt hätten; der andere, dass Troilos, als er in der Nähe des Thymbräischen Heiligthums die Pferde zuritt, von Achilles getödtet sei (mit der Lanze, *λογχευθῆναι*, wie Welcker, Gr. Trag. I, 124 u. A. D. V, 445, Anm. 5 emendirt). Dasselbe erzählt Eustathius zur Il. XXIV, 257: *ὅν φασιν ἵππους ἐν τῷ Θυμβραίῳ γυμνάζοντα λόγχῃ πεσεῖν ὑπὸ Ἀχιλλέως:* eine edlere Todesart, welche Welcker auf den Einfluss der Sophokleischen Tragödie zurückzuführen geneigt ist.[1] Aehnlich erzählt Dio Chrysostomus in seiner inhaltreichen Abhandlung über die Homerischen Sagen (Or. XI, p. 188 ff. Emperius), dass Troilos seine Uebungen nicht ausserhalb und so weit von der Stadt entfernt vorgenommen haben würde, wenn es nicht damals mit den Troern viel besser gestanden hätte als mit den Griechen. Letztere, Hunger und Pest leidend, uneinig und in Furcht vor der Menge und dem Muthe der Troer, welche immerfort jeden Tag neuen Zuzug an fremder Hülfe erhielten, wären wenig in offner Feldschlacht mit den Troern zusammengetroffen; aber in einzelnen Scharmützeln und heimlichen Ueberfällen (*ἀκροβολισμοὶ δὲ καὶ κλοπεῖαι*) hätten die Griechen etwas geleistet, und vor allen Achilles: *ἦν γὰρ ὁ Ἀχιλλεὺς ἐνεδρεῦσαι δεινότατος καὶ νυκτὸς ἐπιθέσθαι.* Auf diese Art seien denn auch der jugendliche Troilos *παῖς ὢν ἔτι* und (der in der Ilias l. c. erwähnte) Mestor und noch einige andere umgekommen. Ebenso erzählt der Vaticanische Mythograph I, 210, dass Troilos, als er die Pferde

---

[1]) A D V, 445, Anm. 5.

draussen vor den Stadtmauern einübte, von dem im Hinterhalt liegenden Achilles verwundet worden, und fügt hinzu, dass er leblos und auf den Pferden festgebunden in die Stadt zurückgebracht sei. Man habe ihm gesagt, dass, wenn er zwanzig Jahre erreichte, Troja nicht zerstört werden könnte. Seine Jugendlichkeit wird sodann noch durch viele andere Zeugnisse bestätigt. Quintus Smyrnaeus sagt IV, 420 ff., dass der schön und herrlich gewachsene Troilos unbärtig und in aufblühender Jugend, kindlich und noch spielend mit seinen Genossen, wie eine frischspriessende Blume, welche frühzeitig die scharfe Sichel abmäht, von der Lanze des grausamen Achilles gefallen sei. Nach Athenaeus XIII, p. 564 f. sagt Phrynichos vom Troilos: *λάμπειν ἐπὶ πορφυρέαις παρῇσι φῶς ἔρωτος*. Und wahrscheinlich war seine Schönheit die Ursache, warum andere Versionen ihn zu einem Sohne des Apollon machten: Apollodor III, 12, 5, 12; Lyc. 313; Schol. Lycophr. 307. Eine weitere blosse Andeutung seiner Jugend lesen wir bei Kallimachus (Cic. Tusc. I, 39). Und wie die Eltern und die phrygischen Schwestern den Tod des Knaben beweinten, sagt Horaz Od. II, 9, 15. Dass er aber als ein muthiger Jüngling aufgefasst wurde, beweist schon die Tragödie des Sophokles, wo er, wenn auch noch von einem Pädagogen begleitet, doch schon ein *ἀνδρόπαις* genannt wird, d. h. nach des Hesychius Erklärung *ἀνδρούμενος ἤδη πως. ἢ ἀνδρὸς φρόνησιν ἔχοντες. Σοφοκλῆς Τρωΐλῳ*, — während der grausame Achilles ebendaselbst *πλήρης μασχαλισμάτων* heisst. Und selbst von einem Kampfe des Troilos mit dem Peliden wird berichtet: Verg. Aen. I, 474 ff. in der Schilderung der Tempelgemälde zu Karthago:

> parte alia fugiens amissis Troilus armis
> infelix puer atque impar congressus Achilli,
> fertur equis curruque haeret resupinus inani,
> lora tenens tamen, huic cervixque comaeque trahuntur
> per terram et versa pulvis inscribitur hasta.

Auch Seneca Agam. 744 lässt den Troilos vorschnell mit dem Peliden in den Kampf gehen und Cassandra sagen:

> te sequor, nimium cito
> congresse Achilli Troile.

Mit letzterer Stelle bringt Jahn [1]) ein einzig in seiner Art dastehendes, durch Inschriften bezeugtes Vasengemälde in Verbindung, welches den durch Aeneas unterstützten, gerüsteten Troilos im Kampfe mit Achilles darstellt; und bezüglich der sicher nach Bildwerken gemachten Schilderung des Vergil ist Jahn geneigt, eine an der Ara Casali befindliche, bisher auf Hectors Schleifung bezogene Darstellung auf den Troilos zu deuten.

Andere Erzählungen endlich entfernen sich in der Auffassung des Troilos noch weiter von der ursprünglichen Darstellung. So berichten Ausonius (Epit. 18) und Tzetzes (Posthom. 384), dass Troilos erst nach dem Tode des Hector und Memnon (am Skamander: Tzetzes) gefallen sei,

[1]) T. u. T. und kein Ende p. 7 ff.

und Welcker vermuthet, dass der Grund dieser zeitlichen und örtlichen Veränderung in Ilias XXIV, 257 liege, wo die trauernde Hekabe den gefallenen Jüngling zwischen dem Mestor und Hector erwähnt.[1] Doch scheint hier noch eine tiefere Beziehung obzuwalten (cf. unten p. 111). An einer andern Stelle, ad Lycphr. 307 ff., bezeichnet Tzetzes den Troilos sogar als dunkelfarbig und vollbärtig: *νέος μὲν οὐχ ὁ Τρώϊλος καὶ ὡραῖος, μελάγχρους δὲ καὶ δασυγένειος.* Und weiter: *οἱ δὲ ἀκριβέστατοι τοῦτον τὸν Τρώϊλον καὶ βαθεῖαν ἔχοντα τὴν ὑπήνην καὶ μελάγχρουν ἱστοροῦσιν.*[2] Dabei darf es uns freilich nicht wundern, wenn Tzetzes in seinen Posthom. v. 360 sagt:

> *αἶσα δ'εἷλε Τρώϊλον,*
> *ὃς πένθος Τρώεσσιν ἐπ' ἶσον Ἕκτορι θῆκεν,*
> *ἠνορέῃ καὶ κάλλεϊ ἠδὲ καὶ ἄνθεϊ ἥβης.*

Bei Lycophron v. 307 ff. erfahren wir sodann aus dem Munde der Cassandra, dass der wilde Drache Achilleus, welcher dem Knaben am Altar des Apollon das Haupt vom Rumpfe trennte, einen kurzen Augenblick von der Schönheit seiner Leiche geblendet und (wie auch bei der getödteten Penthesilea) zur Liebe entzündet worden sei: eine Version, welche Welcker auf die Tragödie des Sophokles zurückzuführen geneigt ist und deren Verdrehung derselbe in der den Titel Troilos führenden Komödie des Strattis vermuthet.[3] Aehnlich heisst es bei Servius zu jener oben citirten Stelle des Vergil: Veritas quidem hoc habet, Troili amore Achillem ductum palumbes ei quibus ille delectabatur objecisse, quas quum vellet tenere, captus ab Achille in ejus amplexibus periit. Der gelehrte Commentator fügt aber gleich hinzu: sed hoc quasi indignum heroico carmine mutavit poeta. Und mit dieser Servianischen Notiz bringt Jahn ein merkwürdiges Vasenbild freien und nachlässigen Styls in Verbindung.[4] Auch bei Eudocia *περὶ τοῦ Τρωΐλου*, wo Troilos am Altare des Thymbräischen Apollon fällt, findet sich eine Andeutung von der Liebe des Achilles zu dem Jünglinge; ebenso in obscoener Weise bei Straton, Epigr. 33 (cf. Heyne Exc. 17 ad Aen. I). Dictys IV, 9 lässt den jugendlich schönen Troilos mit dem Lycaon[5] zugleich in offner Feldschlacht vom Achilles gefangen und nachher erdrosselt werden. Zugleich setzt er die Zeit seines Todes unmittelbar vor den durch die Liebe zur Polyxena herbeigeführten Tod des Achilles. Bei Dares, welcher wie immer, so auch in dieser Beziehung dem Dictys folgt, ist Troilos ebenso tapfer und kriegslustig wie Hector (c. 7 u. 30), gross und schön (c. 12), ein Oberanführer der Troer (c. 18), ein muthiger Kämpfer (c. 20, 24, 29, 31 u. 32) und kommt endlich durch einen S t u r z seines Pferdes um. Achilles nämlich, der ihn fallen sieht, eilt schnell herzu, tödtet ihn und will sich seiner Leiche bemächtigen. Aber Memnon entreisst ihm dieselbe, und die Troer veranstalten dem Gestorbenen eine

---

[1]) Gr. Trag. I, p. 128. — [2]) Ganz dieselben beiden Stellen bei Eudoc. *περὶ οὖ Τρωΐλου.* — [3]) Gr Trag. I, 127. — [4]) L. c. p. 11 ff. — [5]) Welcker, Ep. Cycl. II, p. 106 u. p. 147.

prachtvolle Leichenfeier (c. 32 u. 33). Die Monumente unserer zweiten Gruppe erinnern an diese Geschichte des Dares. Von den zahlreichen, diesen letzteren zum grössten Theile sich anschliessenden mittelalterlichen Darstellern des troischen Krieges [1]) will ich wegen eines an unsere Monumente erinnernden Zuges nur noch den Henricus Brunsvigensis c. 71 citiren: „Troilos wurde von den Myrmidonen umgangen, und stachen ihn vom Ross, dass er zu Fuss focht, und brachen ihm seinen Helm und verwundeten ihn sehr. Doch that er auch grossen Schaden unter ihnen. Da Troilos so mit blossem Haupte focht und seines Volkes keiner bei ihm war, da kam Achilles und schlug ihm das Haupt ab und band seinen Leib an des Rosses Schwanz und schleifte ihn also. Da das Memnon sah, schalt er den Achilles, dass er den tapfern König so lästerlich schleifte, und stach ihn mit seinem Speer und schlug ihn mit seinem Schwert, dass er vom Ross fiel und für todt da lag. Die Troer nahmen den Troilos und die Myrmidonen hoben den Achilles aufs Pferd.“ Auch bei Tzetzes l. c., Eud. l. c. und Jos. Iscanus VI, 290 ff. rettet merkwürdiger Weise Memnon die Leiche des enthaupteten Troilos.

Wie nun alle diese bis ins Mittelalter hineinreichenden Verbreiterungen und Erweiterungen der Troilos-Sage trotz ihrer Lückenhaftigkeit einen hinlänglichen Beweis davon geben, dass das unglückliche Geschick jenes Knaben eine der berühmtesten Scenen altgriechischer Poesie sein musste, so gewähren andererseits die bis jetzt aufgefundenen und erklärten einschlägigen Monumente, und ganz besonders jene zahlreichen, auf die Herrschaft des Epos hinweisenden archaischen Vasenbilder die Möglichkeit, jenes in den Kyprien enthaltene Ereigniss in mehrere auf einander folgende Momente zu gliedern, wie dies von Welcker in seiner oben citirten schönen Abhandlung über den Troilos zuerst geschehen ist. Welcker nimmt vier Momente an: 1) den Hinterhalt des Achilles hinter dem Brunnen; 2) die Verfolgung des Troilos; 3) seine Ermordung und 4) den Kampf um die Leiche, und sagt: „Einsicht in die einzelnen Darstellungen und Ueberzeugung wachsen mit der Wahrnehmung, wie sehr Personen und Umstände in allem ineinandergreifen und zusammentreffen, wie sie sich ergänzen und wie die abgekürzten, an sich zweifelhafteren Bilder in anderen in grösserem Zusammenhange sich wiederfinden, und wie zuletzt nichts übrig bleibt, was nicht auf irgend einem Punkte des ziemlich weiten Kreises so leichten Aufschluss fände, wie ihn immer zu finden die Einfachheit und Verständigkeit der alten Zeit nur wünschen und hoffen lässt.“ [2]) Und sehen wir nun diese alten Monumente näher an, so finden wir in ihnen wieder eine Reihe von Thatsachen, welche in den oben erwähnten literarischen Traditionen nirgends erhalten sind und zum Theil ganz davon abweichen. Ich erwähne zuerst die Begleitung des Achilles durch Athene, Hermes und Zeus (?), welche, wie ich meine, vermuthen lässt, dass die irdische Scene, der für Trojas Untergang so verhängnissvolle Tod des

---

[1]) Dederich, Dict. Cret. Praef. p. XXI sqq. Heyne, Excurs I ad Aen. II princ. De auctoribus rerum trojanarum. — [2]) A. D. V, 442.

blühenden Knaben [1]), in dem alten Epos durch eine vorhergehende himmlische Scene, einen echt homerischen Götterrath, beschlossen war. [2]) Und hiemit steht dann der gegen den Troilos anschreiende Apollinische Vogel, der Rabe auf dem Brunnen, in Verbindung, indem er dem Knaben den Tod verkündigt [3]): „ein Beispiel mehr für die Gewohnheit des höheren Alterthums, alle Schicksale im Zusammenhange mit Götterstimmen und Götterzeichen zu denken und zugleich eine ganz sinnreiche Erfindung in diesem gegebenen Falle, um im Bilde die dem Unglück vorausgehende, vergeblich warnende Stimme Gottes anzudeuten.“ [4])

Ein anderer durch die Vasenbilder beglaubigter Zug ist der, dass Thetis, ohne Zweifel von dem Rathe der Götter unterrichtet, in mütterlicher Angst und Sorge den Achill vor dem verhängnissvollen Morde des schönen Troilos und dem Frevel am Altar des Apollon zu warnen suchte. [5]) Wusste sie doch, dass dieses schaurige Ereigniss die Rache des den Troern so befreundeten Gottes, [6]) mit andern Worten den Tod des Peliden an derselben Stelle zur Folge haben werde: — ein Zug, welcher gewiss schon im alten Epos vorhanden war, zumal dasselbe es liebte, in feiner und oft geheimnissvoller Weise auf die Ilias sowohl als auf die nachhomerischen Ereignisse vielfach und in verschiedener Art hinzudeuten [7]); andererseits aber auch ein Zug, der für den dunklen Hintergrund einer Tragödie passte. Und bekanntlich war es schon Sophokles, welcher in seinem Troilos den für Achilles so verhängnissvollen Altar des Apollon als das Local jener schaurigen Mordscene hervorhob, dabei aber das bei Neuilium gelegene Thymbräische Heiligthum des Gottes mit einem älteren, vor dem wirklichen Skäischen Thore befindlichen zu verwechseln wagte, [8]) wenn anders der Scholiast zur Ilias die Wahrheit sagt. Ausser mit der Athene, dem Hermes und der Thetis aber pflegt Achilles in der Regel allein dargestellt zu werden. Nur in den bei Welcker citirten NN. 14, 26 und 29 sehen wir ihn von einem Krieger begleitet; und in dem letzteren Bilde erkennt Welcker den Patroclus.

Dagegen ist auf der troischen Seite ein weiterer durch die Monumente und nicht durch die literarische Tradition erhaltener Zug der, dass Polyxena in der Nähe des arglosen Troilos erscheint, um aus dem vor der Stadt befindlichen Brunnen Wasser zu schöpfen, und später, durch den Ueberfall erschreckt, vor ihm herflieht. [9]) Nun sucht Welcker l. c. p. 460—466 zwar nachzuweisen, dass bei dieser Erscheinung der Polyxena an keinen

---

[1]) Myth. Vat. I, 210. — [2]) Bei Welcker die NN. 1, 7. 9, 11, 38, 41. Bezüglich des Zeus cf. Overbeck Heroengall. 340, Nr. 1. Die Aphrodite auf der von Kiessling beschriebenen Vase, Bull. d. I. 1862, p. 127 f., scheint mir nach ihrer Stellung in der Composition keine Beziehung zum Troilos zu haben. — [3]) Bei Welcker, die NN. 1—3 u. 5—8. — [4]) Welcker, l. c. p. 447. — [5]) Bei Welcker die NN. 8, 9, 15—17. Auf Nr. 9 mit der Nymphe Rhodia zusammen. — [6]) Nr. 9 bei Welcker. — [7]) Aesch. Tril. 461. Ep. Cycl. II, 13. A. D. V, 469. — [8]) Welcker, A. D. V, 443 ff. — [9]) Bei Welcker die NN. 1—6, 8—11, 12 u. 14 mit einer Begleiterin, 15, 17, 19—21, 22 (mit einer Begleiterin), 26. Bei Jahn, Arch. Zeit. 1856, Taf 91, Nr. 1 und Arch. Ztg. 1863, Taf. 175, Nr. 1 (hier mit der Kreusa).

Zusammenhang mit dem späteren Liebesroman zwischen dem Peliden und der Tochter des Priamus gedacht werden dürfe, sondern die Anwesenheit dieses Mädchens am Brunnen zur Zeit des Ueberfalles nichts weiter zeigen solle, als dass Troilos nicht tollkühn, wohl aber Achilles verwegen war. indem er sich so sehr in die Nähe der Stadt wagte: — aber auffallend bleibt es dennoch, dass bei den Späteren der Tod des Troilos als die Ursache und die Liebe zur Polyxena als die Veranlassung zum Tode des Achill im Thymbräischen Heiligthum in eine so unmittelbare Aufeinanderfolge gebracht sind. Sollte dieser Causalnexus nicht in irgend einer Weise schon vor dem Einfluss der Tragödien [1]) durch die Erzählungen des alten Epos begründet sein können, zumal bereits die archaischen Vasenbilder die Verfolgung des Troilos mit der Flucht einer Jungfrau in Verbindung bringen, einer Jungfrau, welche auf der François-Vase nach dem Reste des Namens zu schliessen [2]) kaum eine andere als Polyxena vorstellen konnte? Nach Welckers Deutung und Annahme würde die Polyxena nicht viel mehr als eine allegorische oder symbolische Figur sein. Diese Art von Versinnbildlichung aber streitet wider die Einfalt der alten Kunst und findet auch sonst keine analoge Bestätigung. Im Gegentheil meine ich, dass, wenn die archaischen Vasenmaler eine Figur mit einem bestimmten Namen belegten, in der Regel die poetische Quelle auch einen Anlass dazu gab. Obgleich ich nun weit davon entfernt bin, jenen romanhaften Zusammenhang, welchen die Späteren dem Achilles und der Polyxena gegeben haben, schon ins Epos zu setzen, sondern vielmehr Wahrscheinlichkeit für den Einfluss der Tragödien auf diese Version finde: — so glaube ich doch, auf die Vasenbilder hinweisend, annehmen zu dürfen, dass auch die Tragödiendichter die Polyxena nicht ganz aus der Luft griffen, sondern dieselbe bereits in irgend einer Weise im Epos vorfanden. Wenigstens war ihre Einführung dazu geeignet, die Wirkung der Scene ganz ausserordentlich zu erhöhen. Man denke nur, welchen Eindruck es auch im Epos hervorbringen musste, wenn der Dichter vorher das harmlose Beieinandersein und die friedliche Beschäftigung des schönen Geschwisterpaars vor der Stadtmauer schilderte und dadurch die Freude an ihrer Zusammengehörigkeit erweckte, dann aber plötzlich durch den Angstschrei und die Flucht des schwachen und hülflosen Weibes das grausige Verhängniss malte, welches den Bruder und die Schwester wie ein furchtbarer Gewittersturm überraschte und auseinander riss. Eine derartige Scene konnten nachher die Tragödiendichter, und die Späteren überhaupt, recht wohl dazu benutzen, um den Achilles und die Polyxena, zwei so interessante Persönlichkeiten, in einen innigeren Zusammenhang zu bringen. In der griechischen Poesie ist alles allmählig gewachsen, und schon aus diesem Grunde müssen wir auf die Annahme eines erst durch die Tragödie ohne jede epische Praemisse geschaffenen näheren Verhältnisses zwischen

[1]) Cf. Jacobs zu Tzetzes Posth. 385. Dederich, Observ. in Dict. lib. IV, 9, 10. — [2]) Cf. Bull. d. Inst. 1863, p. 191.

dem Achilles und der Polyxena als auf eine viel zu plötzliche Erscheinung Verzicht leisten.

Als eine weitere Begleitung des Troilos zeigt sich der mitfliehende, oder für ihn bittende, oder bereits zu Boden geworfene Pädagog, der, wie bereits erwähnt, auch bei Sophokles eine Rolle spielte.[1] Troilos selbst aber ist immer unbewaffnet und bloss hie und da mit einer Gerte versehen. Nur auf Nr. 30 bei Welcker trägt er einen Schild, und auf dem von Jahn publicirten Bilde[2] auch einen Helm und ein Schwert. Auf zwei andern Bildwerken sehen wir ihn dem Tzetzes gemäss sogar bärtig vorgestellt.[3]

Ferner zeigt uns die feine François-Vase, dass der greise Priamus, noch bevor sich der Kampf um die Leiche des Troilos entspann, durch den Antenor von dem schauerlichen Ueberfalle benachrichtigt wurde.[4] Und Welcker l. c. p. 479 vermuthet hieraus für das Epos ganz mit Recht, „dass der Dichter den Vortheil sich nicht hatte entgehen lassen, die Darstellung der Gefahr und des Unglücks, des Schrecklichen und des Rührenden, abgespiegelt in dem väterlichen Gemüth, durch eine an Priamus gerichtete Erzählung ergreifender für jeden Zuhörer zu machen." Dann aber erfolgte der Auszug der Helden, um, wenn's auch nicht mehr möglich war den Knaben noch zu retten, so doch wenigstens seine Leiche zu gewinnen. Und unter ihnen sind uns ausser anderen namenlosen Kämpfern vor allen Hector, dann Polites, Deiphobus und Aeneas überliefert.[5] Den Paris will Braun auf Nr. 13 bei W. und Welcker auch in Nr. 14 in einem Bogenschützen erkennen. In dem Kampfe um die Leiche des Knaben sehen wir endlich, wie Achill dem Hector das abgeschnittene Haupt des Troilos das eine Mal mit der Lanze, das andere Mal mit der Hand zuwirft:[6] ein furchtbarer Hohn, welcher nur dann einen Sinn hatte, wenn die Troer, in Ueberzahl den Achill bedrängend, bereits in den Besitz der schönen Leiche gelangt waren. Und Welcker weist überzeugend nach,[7] dass Achilles schon aus poetischen Gründen die Leiche des Troilos ebensowenig wie die des Hector behalten durfte. Auch zeigt uns die bekannte Marmorgruppe in Neapel den siegreichen Hector im factischen Besitze des getödteten Bruders.

Mit diesem aus den literarischen Traditionen und den zahlreichen einschlägigen Monumenten gewonnenen Apparat dürfen wir jetzt an die Interpretation unserer Aschenkisten gehen und demgemäss untersuchen, in wieweit sie mit den vorhandenen Resultaten der Forschung übereinstimmen, davon abweichen, oder auch Neues hinzubringen.

Wie wir gleich sehen, ist der erste von Welcker bestimmte Moment der Handlung, Achilles im Hinterhalte hinter dem Brunnen, durch die

---

[1]) Bei Welcker die NN. 24, 25, 29, 30, 38. — [2]) T. T. u. k. E. Taf. II. — [3]) Nr. 8 bei Welcker und Arch. Ztg. 1863, Taf. 175, Nr. 1. — [4]) Priamus auch auf Nr 12 bei Welcker und auf Taf. 175 Arch. Ztg. 1863. — [5]) Bei W. die NN. 1, 9, 38, 41, 42. — [6]) Bei W. die NN. 41 u. 42. (Overbeck Taf. XV, Nr. 12 u. Arch. Ztg. 1856, Taf. 91.) — [7]) Gr. Trag. I, 128. A. D. V, 479.

etruskischen Aschenkisten nicht repräsentirt. Dagegen wird der zweite, Troilos von Achilles verfolgt, durch die erste Gruppe unserer Monumente dargestellt, freilich aber in einem Augenblicke, welcher etwas spannender wirkt als auf den meisten hiehergehörigen Vasenbildern, da er der Ermordung des Troilos ganz nahe ist. Wir dürfen ihn daher so bezeichnen: Achilles, den Troilos in voller Flucht vom Pferde reissend. Der völlig gerüstete Krieger aber, welcher auf Nr. 1 dem Troilos gegen den Achilles zu Hülfe eilt, ist einer der Brüder des Troilos, wahrscheinlich Hector, der, wie wir oben in andern Bildwerken wahrnahmen, überall zuerst am Platze erscheint. Ihn oder einen der andern Brüder des Troilos dürfen wir daher auch auf Nr. 2 vor dem halben Thorbogen erkennen, welcher das Skäische Thor andeutet. Die jugendliche Gestalt, welche in Nr. 2 am Boden liegt, ist das Motiv des oben in den Vasenbildern erwähnten und auch auf den etruskischen Aschenkisten [1]) wiederkehrenden Pädagogen. Der etruskische Kunsthandwerker aber zeigt, dass er ihn nicht verstanden hat, und meint vielleicht auch einen der bereits gefallenen übrigen Brüder oder einen Trojaner überhaupt. Auf Nr. 3 r. ein anstürmender Bruder des Troilos, l. das Motiv einer Frau, welche an die in den Vasenbildern vorkommende warnende Thetis erinnert. Auf Nr. 4, wo wir r. abermals einen Bruder des Troilos nebst einem Gefallenen sehen, der ebensowenig wie in Nr. 2 mit Bestimmtheit als Pädagog bezeichnet werden darf, findet sich l. in der den Achilles zurückhaltenden Frau jenes Motiv der Thetis mit dem eines weiblichen Dämon verschmolzen: eine Erscheinung, wie wir sie in ähnlicher Weise bereits in Capitel I kennen lernten. Auf Nr. 5 dagegen, worüber sich sonst nichts Neues bemerken lässt, ist dieser Dämon auf der r. Seite ganz unvermischt gegeben. Auf Nr. 6 entsprechen den beiden Trojanern der r. R., einem kämpfenden und einem gefallenen, zwei Gefährten des Achilles, wie sie auch auf den Vasenbildern vorkommen, aber es ist keiner von beiden mit Bestimmtheit als Patroclus zu bezeichnen. Auf Nr. 7 aber erkennen wir in dem bärtigen langbekleideten, niedergeworfenen Manne unter dem Pferde den durch die Vasenbilder und durch Sophokles bezeugten Pädagogen. Dagegen lässt sich der jugendliche Flüchtling der r. R. wiederum nicht mit Sicherheit benennen. Höchstens können wir sagen, dass es nicht der reisige Hector, sondern irgend ein jüngerer Bruder des Troilos ist. Die beiden Frauen an den Enden des Reliefs endlich scheinen nur einen architektonischen und decorativen Zweck, aber keine weitere Bedeutung zu haben. Auf dem schönen Relief Nr. 8 sehen wir ausser dem muthig kämpfenden und schön gerüsteten Hector einen bereits niedergesunkenen Bruder des Troilos und noch einen dritten Bruder, welcher aus dem Skäischen Thore kommt, und hinter ihm den entsetzten und auch durch die Vasenbilder bezeugten Priamus. Auffallender aber ist die männliche Figur an der entgegengesetzten Seite des Reliefs, welche den Achilles zurückzuhalten sucht. Jahn erkennt in ihr den Pädagogen, „der, obwohl unbewaffnet und alt, dem ihm anvertrauten

[1]) Bei Welcker die NN. 31–37. Jahn, Arch. Ztg. 1856, p. 232–38.

Knaben zu Hülfe eilt. So erhält die Gruppe, welche Achilles zwischen dem kraftlosen Alten und dem schwachen Knaben, die vergebens seiner Uebermacht sich zu erwehren streben, in voller Manneskraft darstellt, auch eine tiefere ethische Bedeutung, und diese fruchtlose Gegenwehr wirkt rührend neben dem peinlichen Eindruck, welchen die zur Hülfe zu spät erscheinenden Krieger erwecken; die Vorstellung aber schliesst sich zu einem dem Sinne wie der Anordnung nach trefflich gegliederten Ganzen zusammen." [1]) Ueber die NN. 9, 10 und 11 ist bezüglich der Interpretation nichts Neues zu bemerken. In Nr. 12, wo wiederum das Skäische Thor angedeutet ist, fallen mit Ausnahme des weiblichen Dämon besonders die beiden andern Gestalten der r. R. auf, der nackte dämonenhafte Mann mit den beiden Schlangen in den Händen und die am Boden sitzende halbnackte Frau, welche wie bittend die rechte Hand aufhebt. Ich gestehe, dass ich ersteren nicht zu deuten weiss. Ist es eine bestimmte etruskische Dämonengestalt? oder irgend eine Contamination? oder hat dem Kunsthandwerker gar etwas von dem Laokoon dabei vorgeschwebt, der, ein Priester des Thymbraeischen Apollon, sich an diesem Gotte versündigt hatte, hiefür den Schlangentod erlitt und dem an Zeit und Ort sich nicht kehrenden Etrusker recht wohl als ein düsteres Schreckbild für den Achilles gelten konnte, der sich ja ebenfalls gegen den Thymbraeischen Apollon in noch viel frevelhafterer Weise verging? [2]) In der sitzenden und flehenden Frauengestalt dagegen mag immerhin eine Erinnerung an die Polyxena, die Schwester des Troilos, liegen. Ueber Nr. 13 ist endlich zu bemerken, dass das Kampfgetümmel der drei Krieger auf der r. R. mit der mittleren Scene kaum in Verbindung zu bringen ist. Soll der am besten erhaltene, gerüstete Krieger etwa ein Genosse des Achilles sein, welcher zwei andringende Troer zurückhält? Einen sehr ähnlichen Genossen lernen wir nämlich in den folgenden Gruppen kennen. Der erschreckte Troer am Ende der l. R. sieht trotz des Schwertes mehr wie ein Pädagoge als wie ein Krieger aus.

Ueber die ganze Gruppe dieser dreizehn Bildwerke lässt sich im Gegensatze zu den an das Epos sich anschliessenden archaischen Vasenbildern, wo die einzelnen Momente der Handlung strenge von einander geschieden werden, vor allem dies bemerken, dass, abgesehen von den wenigen specifisch etruskischen Eigenthümlichkeiten, vor allen Dingen die möglichst engste Zusammenziehung der Verfolgung, Ermordung des Troilos, sowie des Kampfes zwischen Achilles und den Brüdern des Knaben in eine einzige Scene erstrebt ist.

In der zweiten Gruppe unserer Aschenkisten sehen wir nichts mehr von der Verfolgung des Troilos durch den Achilles, und wir bringen daher dieselben unter den von Welcker bestimmten dritten Moment der Handlung, welcher die Ermordung darstellt. Dem Kunsthandwerker kam es hiebei nicht mehr darauf an, den Achilles *ποδώκης* zu zeigen, wie es einst der Epiker und ihm gemäss die alten Vasenmaler gethan hatten;

---

[1]) Arch. Ztg. 1856, p. 234. — [2]) Welcker, A. D. I, p. 323.

sondern jener hervortretenden etruskischen Eigenthümlichkeit entsprechend, welche sehr oft die Wildheit der Kampf- und Mordscenen den prägnanteren Momenten des Mythus vorzuziehen pflegte,[1]) sehen wir hier, wie Achill dem noch auf dem Pferde sitzenden Troilos das Schwert in den Leib rennt, und ziehen daraus, dass das Ross bereits todt am Boden liegt, den Schluss, dass der Pelide, um des Knaben habhaft zu werden, vorerst das Thier, etwa durch einen Lanzenwurf, in seinem Laufe aufhielt. Diese Art der Darstellung erinnert an die oben angeführte Geschichte des Dares, und höchst wahrscheinlich wird er oder auch ein ihm nachfolgender mittelalterlicher Erzähler der Troica es gewesen sein, welchen Visconti bei dem von Welcker unter Nr. 28 citirten Onyxcameo vor sich hatte.

Bezüglich der weiteren Deutung ist über Nr. 15 kaum etwas Neues zu bemerken. Nur dies sei hervorgehoben, dass der Krieger der r. R. hier sowohl wie noch auf mehreren nachfolgenden Darstellungen dieser Gruppe so gezeichnet ist, dass die Entscheidung schwer wird, ob er ein Feind oder Freund des Troilos sei. Da aber sonst auf der r. R. stets die Trojaner vorkommen, so dürfen wir doch wohl annehmen, dass der Kunsthandwerker einen zu Hülfe eilenden Bruder des unglücklichen Knaben habe bezeichnen wollen. Auf Nr. 16 finden wir hinter Achilles noch einen andern Streiter, vielleicht den Patroclus; auf der r. R. neben Hector einen niedergesunkenen Troer, und hinter ihm eine ausdruckslose Figur in ruhiger Stellung. Auf der belebteren Darstellung Nr. 17 erkenne ich in der das Knie des Peliden umklammernden Figur den Pädagogen, der hier ebenso wie in Nr. 8 um das Leben des Knaben fleht und sich von letzterem nur dadurch unterscheidet, dass er niedergestürzt ist. Sodann glaube ich trotzdem, dass Jahn l. c. auf diese Deutung sowohl wie auf die vorhin gegebene Deutung des Pädagogen verzichtet, dass wir in dem Alten der r. R., welcher die durch das Diadem als Königin bezeichnete Frau fortführt, den Priamus, und in dieser Frau die Hecuba erkennen dürfen, die ja im Troilos des Sophokles eine Rolle spielte. An der Nacktheit ihres Oberleibes darf man auf etruskischen Aschenkisten keinen Anstoss nehmen. Dagegen möchte ich mit Jahn annehmen, dass die ähnliche, aber isolirte Figur am Ende der l. R. ohne Bedeutung ist; jedoch wäre es immerhin möglich, dass der Erfinder der Composition dabei an die Thetis gedacht haben könnte. Aus Nr. 19 und Nr. 20 gewinnen wir nichts Neues. Auf Nr. 21 und Nr. 22 ist das Motiv des die Kniee umklammernden, flehenden Pädagogen zweimal gegeben, nicht nur beim Achilles der l. R., sondern auch bei dem Krieger der r. R., von dem man, wie schon angedeutet, nicht weiss, ob man ihn für den Freund oder Feind des Troilos halten soll. Aber auf beiden Seiten von Nr. 21 wie von Nr. 22 ist dieses Pädagogen-Motiv in so unbestimmten frauen- oder knabenhaften, ja gnomenartigen Gestalten gegeben, dass man dem Kunsthandwerker kein Verständniss davon zuschreiben darf. Die beiden Krieger

[1]) Jahn, Arch. Ztg. 1856, p. 232.

r. und l. im Hintergrunde, auf Nr. 21 wie auf Nr. 22, geben für die Deutung nichts Neues. Dagegen dürfte die auf Nr. 22 in fliegenden Haaren (ebenso in Nr. 26, mit Schleier auf Nr. 23 und Nr. 24) erscheinende Frau in der Mitte des Hintergrundes, welche an die als Klytaemnestra gedeutete Frau beim Opfer der Iphigenia (Nr. 12 u. ff.) erinnert, vielleicht als Hecuba bezeichnet werden. Oder sollte, wie Braun mit Recht und fast mit noch grösserer Wahrscheinlichkeit die Frage aufwirft, die Polyxena in dieser Figur gemeint sein? Das auf Nr. 23 unter dem Fusse des Troilos sich findende Henkelgefäss, welches bekanntlich auf mehreren Vasenbildern vorkommt, erinnert ganz entschieden daran, dass der Künstler die Polyxena im Sinne hatte, und macht es daher wahrscheinlich, dass er sie darstellte. Jedoch wird die oft gedankenlose Art, womit die etruskischen Kunsthandwerker solche Figuren bald in das eine, bald in das andere Bildwerk hineinschoben, für die völlige Sicherheit der Deutung immer ein Hinderniss sein. Ueberhaupt sieht man eine grosse Verwandtschaft dieses und der nachfolgenden Reliefs mit den Peruginer Iphigenien-Darstellungen. Man vergleiche nur dort die Nr. 13 u. ff. Auf Nr. 23 erinnern die beiden Lanzenwerfer auf der r. R., ebenso die auf Nr. 26 an die Lanzenträger auf den Iphigenien-Reliefs Nr. 5 u. 19, welche dort aber keinen kriegerischen, sondern mehr einen polizeilichen Charakter (S. 76) zu haben schienen. Sonst ist bezüglich der Deutung über die NN. 21—24 nichts Neues hinzuzufügen.

Ueber die ganze zweite Gruppe gilt aber für die Auffassung dasselbe, was wir am Schlusse der ersten bemerkt haben: man sieht im Gegensatz zu den alten Vasenbildern die möglichst enge Zusammenziehung der Ermordung des Troilos und des Kampfes um seine Leiche, also zweier Momente der Handlung in einen einzigen Moment.

In einer ganz andern Auffassung sehen wir die Ermordung auf den beiden Chiusiner Aschenkisten Nr. 27 und Nr. 28, welche die dritte Gruppe unserer Monumente bilden. Die Gruppe, welche auf Nr. 27 den den Troilos an den Altar drängenden Achilles darstellt, erinnert so sehr an das durch Inschriften beglaubigte Innenbild der schönen Schale des Euphronios (bei Welcker unter Nr. 40, Overbeck Taf. XV, Nr. 5), dass schon deshalb kaum ein Zweifel an unserer Deutung aufkommen kann. An den Astyanax aber darf darum nicht gedacht werden, weil der Tod dieses Knaben bis jetzt nur in der Verbindung mit dem des Priamus bekannt und ausserdem in ganz anderer Weise dargestellt ist. Sodann aber stimmt, abgesehen von der Liebe des Peliden, als dem Motiv der Verfolgung, die oben erwähnte Erzählung der Eudocia mit dieser bildnerischen Darstellung überein. Dort heisst es, dass der Knabe an den Altar des Thymbräischen Apollon geflohen und von diesem durch den Achilles herabgerissen sei. Ein weiterer Grund für unsere Erklärung ist der, dass die beiden Figuren der r. R. in ganz ähnlichen Motiven auf den nachfolgenden, mit völliger Sicherheit in den Troiloskreis zu setzenden Darstellungen des Kampfes um die Leiche und um das Haupt des Knaben vorhanden sind (cf. besonders Nr. 31). Was aber endlich die Verbindung dieses Momentes der Ermordung mit dem der Verfolgung betrifft, so lässt sich dieselbe

ebenso darstellen wie die zwischen dem Innenbilde und dem Aussenbilde der Schale des Euphronios (das Aussenbild bei Overbeck, Taf. XV, Nr. 6). Dieser Maler zeigt uns nämlich deutlich, wie er die ganze Scene nach dem Mythus sich vorstellte. Auf dem Aussenbilde malte er den Augenblick, in welchem Achilles den Knaben bei den Haaren in der Nähe des von Palmen umwachsenen Apollinischen Heiligthums von den Pferden gerissen, und diese, in Folge dessen erschreckt, mit losem Zügel davonlaufen. Dabei ist das Gesicht des Troilos zu dem Altare des Gottes hingewendet; und dass es des Malers Intention war, zu zeigen, wie dem Knaben in demselben gefahrvollen Augenblicke der Gedanke gekommen, zu diesem seine Zuflucht zu nehmen: — das beweist das schon genannte Innenbild, auf welchem Troilos, immer noch von dem gewaltigen Peliden bei den Haaren erfasst, mit aller Anstrengung seiner Kräfte zu dem Altare hinstrebt. Wegen dieser inneren Verbindung der beiden Bilder dürfen wir daher nicht mit Overbeck, Heroengall. p. 360, sagen, dass auf dem Aussenbilde Achilles den Knaben zum Altare hinschleppe: — vielmehr ist die Bewegung und Haltung des Achilles daselbst nichts weiter als die eines Kriegers, der den Knaben mit einem gewaltigen Rucke von hinten her von den Pferden herniedergerissen. Nur der verhängnissvolle Zufall oder das Fatum, nicht aber eine tempelschänderische Absicht sollte es sein, welche den Achilles jenes Verbrechen an dem Gotte im höchsten Affecte begehen liess. — Die Scene auf unserm Relief steht daher nur mit dem in der ersten Gruppe dargestellten Momente der Verfolgung, wo das Pferd noch in voller Flucht ist und davonkommt, in innerer Verbindung, nicht aber mit dem in der zweiten Gruppe, wo das Thier todt am Platze zusammenstürzt und liegen bleiben muss. Was ferner die übrigen Personen unseres Reliefs betrifft, so müssen wir den auf der r. R. an den Altar geflüchteten Kämpfer für einen Genossen des Achilles erklären. Seine Bewegung ist weniger gegen den davonfliehenden Troer mit der Pelta, als vielmehr, wie auch noch auf andern Reliefs der folgenden Gruppe, gegen nicht dargestellte Krieger gerichtet, welche wir uns als von vorne auf ihn eindringend vorstellen müssen. Dagegen bleibt es zweifelhaft, ob der Krieger am Ende der l. R. ein Genosse des Achilles ist oder nicht. Auch hier ist also wiederum der Moment der Ermordung mit dem des Kampfes um die Leiche zusammengezogen. Der Leichnam, welcher hinter dem Peliden liegt, mag immerhin den des Pädagogen bedeuten. Als besonders ausdrucksvoll darf schliesslich die Erscheinung des geflügelten weiblichen Dämon in der Mitte des Hintergrundes bezeichnet werden: — er hebt die Rechte in die Höhe, als wollte er auf die furchtbare That und ihre verhängnissschweren Folgen hinweisen.

Aus demselben Grunde wie bei Nr. 27 beziehe ich Nr. 28 nicht auf den Tod des Astyanax, sondern auf den des Troilos. Auch hier kommt es dem heranstürmenden Krieger der l. R. darauf an, einen auf den Altar geflüchteten Jüngling herunterzuziehen und ihm das Haupt vom Rumpfe zu trennen. Diese beiden Kennzeichen aber passen nur auf den Troilos; und gerade das letztere, die Enthauptung des Troilos, ist nicht bloss ein durch die literarischen Traditionen, sondern vor allen durch jene beiden

archaischen Vasenbilder [1]) bezeugter uralter Zug im Mythus, welcher gewiss schon im Epos seine Quelle hatte. Den Krieger ganz am Ende der r. R. halte ich für einen Troer, ohne ihn zu benennen. Dagegen wird der grosse nackte bärtige Mann mit der Axt oder dem Hammer wohl als Charon zu fassen sein, welcher im Mythus allerdings keine Stelle hat, aber ebenso wie die Dämonen bei allen grausigen Ereignissen am Platze ist. Für die Verbindung dieses Momentes der Ermordung mit dem der Verfolgung gilt dasselbe, was ich über Nr. 27 bemerkte. Interessanter aber ist die Stütze, welche die von Overbeck über den sogenannten knieenden Niobiden der Glyptothek aufgestellte Erklärung durch dieses Monument erhält, und welche schon oben in der allgemeinen Beschreibung angedeutet ist. Hinzuzufügen wäre nur noch dies, dass gerade die auffallende wunderbare Schönheit der Statue eine durch die literarischen Traditionen sattsam bezeugte Eigenthümlichkeit des Troilos war, wodurch in dem griechischen Gemüth eine desto grössere Wirkung der Trauer über die Vernichtuug dieses so schön und jugendlich blühenden Lebens hervorgebracht wurde.

Nach diesen Untersuchungen kann es keinem (allerdings noch von Welcker A. D. V. 468 geäusserten) Zweifel mehr unterliegen, dass wir in dem schönen Volterraner Relief Nr. 18 sowohl als in dem ebenso ausdrucksvollen Chiusiner Relief Nr. 14, also in der vierten Gruppe unserer Monumente den Kampf um die Leiche des Troilos zu erkennen haben. Achilles, das abgeschnittene Haupt des Jünglings in der l. Hand, und sein bärtiger Genosse, vielleicht Ajax, den wir ja ebenso oft wie den Patroclus mit ihm verbunden sehen, [2]) halten auf Nr. 18 die noch auf dem gestürzten Rosse befindliche Leiche des enthaupteten Knaben dadurch fest, dass sie das eine Knie auf die zugleich über den Leib des gefallenen Thieres ausgebreitete Chlamys setzen, und vertheidigen sich andererseits mit Schild und Schwert gegen die andringenden Troer, welche auf Nr. 14, wo ausserdem noch zwei bereits gefallene Jünglinge sichtbar sind, besser charakterisirt sind als auf Nr. 18. Und die Art, wie beide zusammenhalten, von seitwärts angegriffen werden und besonders auf Nr. 14 zugleich nach vorne blicken, um noch andere Krieger zu erwarten, lässt auf eine Ueberzahl von Feinden schliessen. Was die innere Verbindung dieses Kampfes mit dem vorhergehenden Momente der Ermordung betrifft, so sehen wir an dem noch vorhandenen und zugleich mit dem Troilos gestürzten Pferde, dass wir uns den Moment der Ermordung so denken sollen, wie er in der zweiten Gruppe der Aschenkisten dargestellt ist. Wir fragen aber: Werden Achilles und Ajax (wie wir sagen wollen) den Leichnam des Knaben be-

[1]) Overbeck, Heroeng. Taf XV, N. 12. Jahn, Arch Ztg. 1856, Taf. 91, 3. — [2]) Schon durch die Herkunft verbunden (Preller, gr. Myth II, 277), dann beim Würfelspiel (Overbeck Taf. XIV, 4), bei der Trauer um den Patroclus (Quintus Smyrn. I, 374), beim Kampf gegen die Penthesilea (Quint. ibid.); ausserdem als Kämpfer bei Dictys II, 9 u. 12; zuletzt ist's Ajax, welcher beim Tode des Achilles gegenwärtig ist, seine Leiche erobert und dieselbe in den Armen hält. So viele Bildwerke und sonst alle Quellen ganz einstimmig.

halten? Nein. Die Aschenkisten der fünften Gruppe (Nr. 29—36) geben hierüber Aufschluss, und es scheint nicht, als ob die Leiche des Troilos durch Zufall weggelassen wäre. Sie dürfen somit als eine Bestätigung dessen gelten, was Welcker über diesen Punkt in seiner feinen und geistreichen Weise bemerkt hat, [1]) und worauf auch die späteren Quellenberichte schliessen lassen. Die beiden Kämpfer in der Mitte auf Nr. 29 sind offenbar dieselben wie in Nr. 14, Achilles und Ajax. Der Uebermacht der Troer weichend, sind sie an den Altar geflohen: — ein neues, auf den einschlägigen Vasenbildern bis dahin nicht aufgefundenes und bereits in Nr. 14 angedeutetes Moment in der Entwicklung des Mythus. Aber immer noch befindet sich das Haupt des unglücklichen Knaben in der Hand des mörderischen Achilles, und daher muss auch noch um dieses gekämpft werden. Das aber ist es, warum es sich schliesslich auf den Aschenkisten der fünften Gruppe handelt. Bezüglich der Deutung der übrigen Personen ist kaum noch etwas hinzuzufügen. Auf Nr. 32 finden sich statt der Troer zwei Furien, welche gegen den Achilles und Ajax anstürmen. Interessanter ist Nr. 33, wo der enthauptete Troilos wirklich noch am Boden liegt; aber die Flucht der beiden Griechen an den Altar deutet bereits an, dass sie keine Sieger bleiben, sondern der Ueberzahl weichen werden. Und jene beiden archaischen Vasenbilder [2]) zeigen uns, wie Achilles das Haupt des Knaben den Troern zuwarf und dadurch im Epos wahrscheinlich das Ende des Kampfes herbeiführte. Dieser letzte Moment lässt sich somit ungefähr auf folgende Art fassen und mit den vorhergehenden Momenten der Handlung verbinden. Achilles, durch das Einholen des Troilos zu weit von den Griechen abgekommen und in Folge dessen im Kampf um die Leiche zuerst allein stehend, hat mittlerweile von seinen Landsleuten, z. B. vom Ajax oder auch noch von anderen, Hülfe bekommen. Aber die siegreichen Troer, welche den Leichnam gewinnen, drängen beide an den Altar. Um sich und seine Gefährten endlich vor der Uebermacht zu retten, wirft Achilles ihnen höhnend das Haupt zu, und damit beginnt der Kampf nachzulassen. Auffällig aber würde es dennoch immer bleiben, wenn die Troer um diesen Kauf zwei bereits an den Altar geflohene verhasste Feinde freigegeben hätten. Und es drängt sich mir daher noch eine andere Frage auf, welche nicht unnütz zu sein scheint. Könnten die etruskischen Künstler nicht bereits jener schon bei Dictys im 3. oder 4. Jahrh. und dann bei fast allen mittelalterlichen Erzählern der Troica bewahrten und wahrscheinlich auf die Tragödien zurückgehenden Ueberlieferung gefolgt sein, welche den Tod des Troilos in die Posthomerica und ganz nahe vor den ebenfalls am Thymbräischen Altare erfolgten Tod des Achilles setzte: eine Verbindung und Veränderung, welche daraus erklärlich ist, dass der Tod des Achilles schon in der frühesten Sage als die Folge seines Frevels am Troilos angesehen wurde? Demnach müsste der in der vierten und fünften Gruppe unserer Aschenkisten dargestellte Moment als derjenige Augenblick aufgefasst werden, welcher dem Tode

---

[1]) Cf p. 104, Anm. 7. — [2]) Cf. p 110 Anm. 1.

des Achilles unmittelbar vorausging, und hier wäre natürlich niemand mehr als Ajax neben dem Peliden am Platze. Aber in den uns erhaltenen Traditionen spielt überall die Liebe zur Polyxena als die nächste Veranlassung zum Tode des Achilles eine nicht unbedeutende Rolle zwischen den Erzählungen vom Troilos und dem Untergange des Peliden. Hievon jedoch deuten unsere Monumente kaum etwas an, und bei der Mangelhaftigkeit der tragischen Ueberlieferungen über diese Punkte [1]) wird es schwer halten, eine Version zu entdecken, welche, von der Liebe zur Polyxena Abstand nehmend, den Tod des Troilos unmittelbar mit dem des Achilles verbunden hätte. Die etruskischen Aschenkisten lassen daher nur die Möglichkeit einer solchen Version vermuthen, führen aber bis jetzt durchaus nicht zu einer bestimmten Entscheidung.

Vergleichen wir nun den poetischen Inhalt unserer Monumente mit dem der übrigen Denkmäler aus der Troilos-Sage, so finden wir zunächst, dass der erste Moment der Handlung, die Darstellung des Achilles im Hinterhalte sowie die plötzliche Ueberraschung des arglosen Knaben, ganz und gar fehlt. Sodann sehen wir beim Achilles nichts von der bedeutungsvollen Begleitung der Gottheiten und von der Warnung der Thetis, es sei denn, dass bezüglich dieses letzteren Punktes die NN. 3, 4 u. 17 eine schwache Erinnerung sein sollen. Dagegen ist der durch andere griechische Helden dem Achilles gewährte Beistand auf unsern Aschenkisten, besonders in der dritten, vierten und fünften Gruppe, mit viel grösserer Bestimmtheit hingestellt als in den übrigen Troilos-Denkmälern. Auf der troischen Seite aber fehlt wiederum die Flucht der Polyxena, wenn nicht etwa in Nr. 12 und in den NN. 22—24 und 26 eine Andeutung gegeben sein soll. Dagegen ist der Pädagog des Troilos auf den etruskischen Aschenkisten ebenso deutlich indicirt als anderswo; desgleichen, und besonders in Nr. 14, der Umstand, dass Troilos als kühner Jüngling eine Waffe gegen den Peliden gebrauchte. Von der Meldung des Ueberfalls durch den Antenor an den Priamus sehen wir nichts, obwohl Priamus selber in Nr. 8 und Nr. 17 erscheint. Die helfenden Brüder sind auf den etruskischen Aschenkisten ganz ebenso vorhanden wie auf andern Denkmälern, freilich aber nicht so deutlich von einander geschieden. Desgleichen findet sich hie und da auch ein fliehender Troer, öfter aber noch begegnen uns gefallene andere Krieger. Was sodann die eigentlichen Momente der Verfolgung und Ermordung betrifft, so sind dieselben auf andern Denkmälern in ganz ähnlicher Weise, und oft noch ausdrucksvoller dargestellt; allein der eigentliche Kampf um die Leiche und zuletzt noch um das Haupt des Troilos ist auf den etruskischen Denkmälern viel prägnanter und vorzüglich auf Nr. 18 und Nr. 14 in einer viel anschaulicheren Verbindung mit den vorhergehenden Momenten der Handlung ausgedrückt als auf allen andern Denkmälern. Und als ein ganz neues Stadium der Handlung lernen wir die Flucht des Achilles und seines Begleiters an den Altar kennen. Dagegen fehlt, wie schon bemerkt, der durch die Vasenbilder bezeugte

[1]) Welcker, Gr. Trag. III, 1144.

epische Schlusspunkt des Ganzen, der Wurf des Hauptes aus der Hand des Achilles.

Im Uebrigen aber haben wir, abgesehen etwa von den Bildwerken der 4. und 5. Gruppe, keinen Grund, die poetische Quelle unserer Bildwerke in einer andern als in der durch die epische Poesie gewonnenen Version des Mythus zu suchen. Denn einestheils enthalten bereits die archaischen Vasenbilder im Ganzen dasselbe und noch mehr als das, was die etruskischen Aschenkisten uns zeigen; anderntheils aber tritt die echt epische Simplicität und Sinnlichkeit der Handlung in ihren einzelnen Momenten so sehr in die Augen, und fehlt es dagegen so sehr an jenen feineren, auf eine planmässige Anlage führenden Nebenbeziehungen wie z. B. im Alexandros, Telephos, in der Iphigenia, im Philoctet u. s. w., dass an den directen Einfluss einer Tragödie nicht zu denken ist. Und was die Aschenkisten der vierten und fünften Gruppe betrifft, so kann, wenn überhaupt, auch hier immer nur von einem äusserlichen etwa durch die eine oder andere Tragödie überkommenen Momente, nicht aber von dem Inhalte eines ganzen dramatischen Planes die Rede sein. Zudem würde eine Untersuchung hierüber schon deshalb zu keinem bestimmteren Resultate führen, weil die tragischen Ueberlieferungen viel zu dürftig sind. Was z. B. den von Sophokles überlieferten und auch in den Denkmälern erhaltenen Pädagogen betrifft, so ist er eine viel zu allgemeine Erscheinung bei einem Knaben, als dass er in dieser Frage von Gewicht sein könnte; ebensowenig kommt Hecuba an dieser Stelle in Betracht, sie ist hier die natürliche Begleiterin des Priamus. Wenn sich nun auch in dieser Beziehung nicht so interessante Resultate wie bei andern Gruppen der etruskischen Aschenkisten ergeben, so zeigen doch auch wiederum diese Troilosmonumente, dass es der Mühe werth ist, sie ebenso gründlich wie andere Denkmäler zu betrachten, und ich fürchte nicht, wie Jahn Arch. Ztg. 1856, p. 238, es zu lang gemacht zu haben, sondern berufe mich auf das, was Welcker A. D. V, p. 442 und 443 in so beherzigenswerther Weise über die gedrängte Beschreibung einer langen Reihe von zusammengehörigen Denkmälern bemerkt. Die etruskischen Aschenkisten sind wie Früchte, welche eine abschreckende Schale haben, aber einen guten Kern in sich bergen.

II. KREIS DER ILIAS.

CAPITEL VI.

Der Eidbruch.

Die Darstellung des Zweikampfes zwischen Paris und Menelaus und des darauf folgenden Eidbruches aus dem dritten und vierten Buche der Ilias, die überhaupt in den antiken Monumenten sehr selten ist, liegt uns nur auf einer einzigen früher nicht publicirten Aschenkiste aus Volterra vor:

Volterra: Museum Nr. 327; vgl. Brunn, Bull. d. Inst. 1864, p. 38. In der Mitte sehen wir einen etruskisch gerüsteten unbärtigen Krieger, welcher sich, zu Boden fallend, mit seiner Linken durch Aufstemmung des Schildes auf die Erde zu halten sucht, während er mit der Rechten nach seinem eng anliegenden einfachen Helme greift. Um ihn sind zwei hinter seinem Rücken stehende Personen beschäftigt: — rechts ein ebenfalls etruskisch gerüsteter Krieger,[1] welcher, an der Linken den Schild, in der Rechten das Schwert haltend, mit letzterer zugleich nach dem Helme des fallenden Kriegers greift, so dass sein Schwert senkrecht auf dem Haupte des letzteren zu stehen scheint; links aber eine heraneilende Frauengestalt mit entblösstem Busen, welche mit ihrer Rechten unter die r. Achsel des Fallenden greift und mit ihrer erhobenen Linken einen um Haupt und Schulter wallenden Schleier festhält. Auf jeder Seite dieser mittlern Hauptgruppe befinden sich drei Figuren. R. sehen wir der Mitte zunächst ganz im Vordergrunde eine an Kopf und Armen verstümmelte männliche Figur in bunten Beinkleidern und in einem leichten faltenreichen Obergewande,

[1]) Der mit einer phrygischen Mütze bedeckte Kopf ist aufgesetzt und nicht ursprünglich dazu gehörig.

welche dem Betrachter des Bildwerks den Rücken zukehrt, und deren Haltung der Arme nebst Kleidung auf einen asiatischen Bogenschützen schliessen lässt, der eben im Begriff ist, den Bogen zu spannen. Neben ihm, aber fast ganz nach vorn gewendet, kniet ein bärtiger älterer Mann in einfacher phrygischer Gewandung und Kopfbedeckung, welcher, über den Vorgang erschrocken, beide Hände emporhebt und von hinten durch einen, nur mit der Chlamys auf dem Rücken bekleideten jungen Mann unterstützt wird. Auf der l. R. stehen drei an den Köpfen und Armen verstümmelte, gerüstete Krieger in einer Reihe hinter einander, von denen der, welcher sich der mittlern Gruppe zunächst befindet, den r. Arm in die Höhe hebt und von den beiden andern Kriegern durch ein um die Hüften und den l. Arm liegendes Obergewand unterschieden ist.

Den Schlüssel für eine vollkommen gesicherte Erklärung dieser Darstellung bieten die Fragmente zweier Bildertafeln aus dem Kreise der Ilias, von denen die eine, schon öfter edirte, bei Overbeck, Heroengall. p. 377, Nr. 4 besprochen, die andere aber, welche für unsern Zweck das meiste Interesse hat, in den Ann. d. Inst. 1863, p. 412, Tav. d'agg. N. publicirt worden ist. Demnach unterliegt es keinem Zweifel, dass wir in der mittlern Hauptgruppe die Aphrodite, den Paris und den Menelaus in demjenigen Augenblicke dargestellt sehen, wo die Göttin ihren von Menelaus besiegten Liebling aus dem tödtlichen Zweikampfe rettet, welcher über das Geschick Troja's und der beiden Heere vertragsmässig entscheiden sollte. Die im dritten Streifen der zuletzt genannten Tafel mit Namen bezeichnete Darstellung dieses Moments gleicht dem unserer Aschenkiste in einer so merkwürdigen Weise, dass beide Bilder nach einem ursprünglichen Vorbilde gearbeitet sein müssen. Und zwar ist die Scene vollkommen nach der Homerischen Dichtung erfunden und ausgeführt: Il. III, 314—382. Der Kampfplatz ist in der Mitte zwischen Troern und Griechen von Hector und Odysseus abgemessen, und die Heere schauen dem Waffenstreite der beiden erbitterten Gegner ruhig zu. Paris wirft, durchs Loos bestimmt, zuerst seine Lanze, aber die Spitze derselben biegt sich vom starken Schilde des Atriden zurück. Nun wirft Menelaus die seinige dem Paris durch den Harnisch und das darunter liegende Gewand, ohne ihn zu verwunden: *ὁ δ᾽ἐκλίνθη, καὶ ἀλεύατο Κῆρα μέλαιναν.* Da endlich zieht Menelaus sein silberbuckliges Schwert und hämmert mit solcher Wuth auf den Helm des Priamiden ein, dass das Schwert *τριχά τε καὶ τετραχθά* in Stücke springt. So seiner Waffen beraubt, seufzt er zu Vater Zeus über das ungerechte Schicksal. Dann aber besinnt er sich schnell, nimmt einen Satz und packt den prächtigen Helm seines Gegners: *ἦ, καὶ ἐπαΐξας κόρυθος λάβεν ἱπποδασείης.* Und elend würde er den Paris geschleift und grossen Ruhm sich erworben haben, wenn nicht Aphrodite, die Tochter des Zeus, sich ihres Lieblings erbarmt, sein Helmband gelöst, ihn selbst aber dem Schlachtfelde in einer Wolke entrückt und ins wohl duftende eheliche Schlafgemach zur schönen Helena geleitet hätte. Unter-

dess aber war der Helm des Paris, der nervigen Faust des siegreichen Menelaus folgend, weithin zu den Achaeern hinübergeflogen. Aus diesem lebendigen Kampfspiel unseres alten Homer sehen wir den 371. Vers

ἤ καὶ ἐπαΐξας κόρυθος λάβεν ἱπποδασείης

als den prägnantesten Moment für die bildende Kunst, und denselben, in welchem die rettende Göttin herzuspringt, v. 374 ff., auf unserm Relief dargestellt. Nur darf es uns, vor allem auf einer etruskischen Aschenkiste, nicht wundern, dass das Schwert des Menelaus noch erhalten und nicht wie beim Dichter zerbrochen ist. Ganz Homerisch aber ist wiederum der Umstand, dass wir den Paris nicht in der sonst auch auf etruskischen Sarkophagen durchaus üblichen und wohlverstandenen leichten phrygischen Tracht, sondern in einer Rüstung erblicken, welche der des Menelaus ganz gleich ist. Denn bei Homer heisst es v. 328 ff., dass er die Waffenrüstung seines Bruders Lykaon angezogen und dem Menelaus ganz gleich gesehen habe.

Fast ganz dieselbe Darstellung befand sich nach einer Beschreibung des Choricius [1]) in Gaza auf einem grossen Gemälde, das aus mehreren Abtheilungen bestand, und über dessen zwei grösseren Hauptscenen aus dem Mythus von der Phaedra und dem Hippolytos vier andere, aus dem III. Buche der Ilias, den *ὅρκοι* und der *μονομαχία* genommene Nebendarstellungen angebracht waren. Darunter stellte das dritte die Rettung des Paris aus dem Zweikampfe vor; und bei der Beschreibung desselben führt Chorizius ebenfalls den 371. Vers aus dem III. Buche der Ilias an. Stark giebt dasselbe l. c. p. 611 mit folgenden Worten: „Diomedes hat mit der Trompete das Zeichen gegeben, Agamemnon, Nestor, Ajas, Odysseus als Zuschauer, der letzte im Eifer die Kampfbewegungen mitmachend, Paris liegt rücklings auf dem Schild, Menelaus hebt das Schwert zum Schlag, Aphrodite über Paris vorgebogen löst das Helmband. Abweichend von der Schilderung der Ilias sind ausser den griechischen Helden Priamus und Antenor zugegen.“ In dieser Angabe scheinen mir aber die Worte „Paris liegt rücklings auf dem Schild“ nicht richtig zu sein. Denn im Text des Choricius heisst es zunächst: *συναρπάζει* (Menelaus) *γὰρ τῷ δρόμῳ, καὶ τοῦ κράνους ἐφέλκει, καὶ τῇ πληγῇ συνεπαίρεται, καὶ θρηνεῖται Πάρις καὶ μήπω τάχα βαλλόμενος*. Hier sprechen aber die Worte *καὶ μήπω τάχα βαλλόμενος* durchaus für eine ähnliche Situation des Paris, wie die ist, welche wir auf unserm Relief sehen und bei Homer lesen, d. h. er liegt nicht auf dem Rücken, sondern ist noch im Fallen begriffen und von Menelaus noch nicht getroffen. Und in der weiter unten nach Erwähnung des Priamus folgenden Stelle: *ἐκ νώτου γὰρ ἐπίκειται καὶ οὐ παραιτεῖται πληττόμενον κεκυφότα κατὰ τῆς ἀσπίδος πρὸς ἔδαφος, καὶ τὴν τοῦ κράνους λαβὴν τῇ δεξιᾷ διαλύοντα* — passen die Worte *κεκυφότα κατὰ τῆς ἀσπίδος πρὸς*

---

[1]) *Ἔκφρασις εἰκόνος ἐν τῇ πόλει τῶν Γαζαίων κειμένης*: **Mai, Spicilegium Romanum T. V. p, 441. Choricius ed. Boissonnade 1846, p. 156 ff. Brunn, Bull. dell' Inst. 1849, Nr. 4, p. 60 ff. Stark, Gaza und die philistaeische Küste, p. 610 ff.**

ἔδαφος ebenfalls sehr wohl auf die Situation in unserm Relief, ohne dass man daraus ableiten könnte, Paris müsse schon rücklings auf dem Schilde liegen. Die Stelle ἐκ νώτου γὰρ ἐπίκειται kann sich dem Zusammenhange nach nur auf die Aphrodite (περιχυθεῖσα τῷ Πάριδι) beziehen, welche wie auf den oben angeführten wenigen Bildwerken von hinten herzueilt und mit eigner Gefahr nicht ansteht (καὶ οὐ παραιτεῖται, verschmäht nicht, weicht nicht aus πληττόμενον κεκυφότα κτέ), dem Paris das Helmband aufzulösen. Hier kann es nicht διαλύοντα heissen, wohl aber giebt διαλύουσα einen Sinn.[1]) Ueberhaupt ist es ersichtlich, dass bei der kritischen Bearbeitung des Choricius an dieser Stelle sowohl Homer als die Bildwerke bei der Text-Emendation benützt werden müssen. Ganz besonders fesselnd aber muss auf jenem Bilde in Gaza die Figur des Odysseus gewesen sein, welcher nach der Darstellung des Choricius seinem lebhaften Charakter gemäss den kämpfenden Menelaus in allen seinen Bewegungen begleitete (μονομαχοῦντι συγκινεῖται) und ihm immerfort zurief: βάλλε τὸν ἄνδρα, βάλλε δι' ὃν Ἑλένης χηρεύεις, δι' ὃν ἐπλανώμεθα. Diese Figur fehlt leider auf unserm Relief. Interessanter aber in Betreff dieses letzteren ist die Figur des Priamus, den wir in dem knieenden und flehenden bärtigen Manne auf der r. R. zu erkennen haben und welcher wohl ganz ebenso auf dem Bilde in Gaza dargestellt gewesen sein muss. Denn im Text des Choricius heisst es: Τοιγαροῦν ὁ Πρίαμος πολιὰν καὶ χεῖρα πρὸς ἱκετηρίαν προβάλλεται· καὶ προσπλήττει τὰ μέτωπα, τὴν δεξίαν θατέρου πρὸς αἰθέρα μετεωρίζοντος, καὶ σὺν ἐκπλήξει τὴν τύχην ὀδυρομένου. Und weiter Ἀντήνωρ δὲ παρέστηκε Πριάμῳ μή τι καὶ λάθῃ αὐτῷ (αὑτῷ Boiss.) μηχανώμενος. Schwerlich aber können wir in dem den Greis unterstützenden jungen Manne den Antenor erkennen, obgleich dieser auch in der Ilias als derjenige erscheint, welcher den Priamus zum Wahlplatze begleitet. Homer nennt ihn nämlich einen Demogeronten III, 148 (cf. II, 822), und wir müssen uns daher einen älteren Mann unter ihm vorstellen. Vielmehr scheint die bezügliche Figur unserer Reliefs zu den typischen Gestalten der etruskischen Bildner zu gehören; denn auf den Aschenkisten begegnen wir öfter ganz ähnlichen Figuren, welche andere, die in die Kniee gesunken sind, unterstützen; so z. B. in Cap. IV hinter dem ohnmächtig gewordenen Achilles zu mehreren Malen. Wenn nun auch, wie Stark bemerkt, die Anwesenheit des Priamus und seines Begleiters von der epischen Darstellung abweicht, insofern diese den alten weichherzigen Greis noch vor Beginn des Zweikampfes nach Ilium zurückkehren lässt, damit er nicht gezwungen sei, die Gefahr seines geliebten Paris mit eignen Augen zu sehen, Il. III, 304 ff.: — so ist dennoch die Darstellung desselben bei dieser Scene sowohl auf unserm Relief als auf dem Bilde in Gaza ganz dem homerischen Geiste und der epischen Auffassung des Priamus in dieser Angelegenheit gemäss. Denn auch in der Ilias fährt der sanfte Greis, der allein von allen Trojanern das Vertrauen der Griechen geniesst,[2]) bei der Nachricht von dem gegen-

---

[1]) Cf. Boiss. l. c. p. 171, 6. — [2]) Il. III, 104, 105. Choricius, Boiss. p. 169: καὶ πάρεστιν ἐπὶ συνθήκαις ὁ Πρίαμος μᾶλλον τῶν παίδων ἐκ τῆς πολιᾶς πιστευόμενος.

seitigen Vertrage der feindlichen Heere erschüttert zusammen: III, 259 ... ῥίγησεν δ'ὁ γέρων .... Ohne ein weiteres Wort befiehlt er die Rosse zu schirren. Und als dann unter feierlichem Opfer der Vertrag geschlossen, erklärt er, dass er es nicht über sich bringen könne, dem Zweikampfe zuzuschauen, stellt das Geschick seines lieben Sohnes den allwaltenden Göttern anheim und kehrt mit Antenor schweigend in die Stadt zurück. Wollte nun der nach Homer arbeitende Künstler die Betheiligung des Priamus in dieser Sache dem epischen Sinne und nicht dem Buchstaben gemäss darstellen, ohne den prägnanten Moment des Zweikampfes aufzugeben, so war diejenige Auffassung des Priamus, welche auf unserm Relief vorhanden ist und die den milden Greis in seiner ganzen Erschütterung zeigt, nicht nur viel homerischer, sondern auch zugleich viel geistvoller und freier, als wenn im Hintergrunde ein abziehendes Gespann mit zwei Männern sichtbar gewesen. Der glücklichste Wurf aber in dieser Composition, wodurch sie sich zu ihrem Vortheil von den gleichen Darstellungen in den ilischen Tafeln [1]) und dem Gazaeischen Bilde unterscheidet, [2]) ist eine andere Figur der r. R., ich meine den Bogenschützen, in welchem niemand anders als Pandarus zu erkennen ist. Der Künstler, welcher ihn zuerst in diese Scene brachte, zeigte, dass er seinen Homer weit besser verstand als alle andern. Denn schlägt man die Ilias auf, so wird man finden, dass die beiden Scenen, die Rettung des Paris im 3. Buche und der Treubruch des Pandarus im 4. Buche nur einen und denselben Moment ausmachen und nicht wie auf den ilischen Tafeln in zwei Darstellungen zu scheiden sind. Das dritte Buch schliesst nämlich mit der kurzen Aufforderung des Agamemnon an die Troer, den Menelaus nach dem plötzlichen und räthselhaften Verschwinden des Paris als den Sieger anzuerkennen. Darauf folgt im vierten Buche, v. 1—103 der bekannte Götterrath mit dem Beschluss, dass der Krieg fortgesetzt werde und Athene den Pandarus zu diesem Zwecke bethöre: — eine Olympische Scene, von welcher schon Nitzsch [3]) bemerkt, dass sie mit der irdischen, wo man bei beiden Heeren nach dem Entschwundenen suche, parallel falle. Der Fortgang der eigentlichen epischen Handlung beginnt dann erst wieder bei v. 104 ff., wo der Schuss des Pandarus als Hauptmoment in der Entwicklung des Ganzen mit der grössten Feierlichkeit beschrieben wird. Heimlich, d. h. so, dass es die Achaeer nicht sehen, spannt Pandarus seinen Bogen, gelobt dem Apoll eine Lämmerhekatombe, und hin saust das verderbliche Geschoss als verrätherische Troer-Antwort auf die gerechte Forderung des Agamemnon:

> λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἆλτο δ'ὀϊστὸς
> ὀξυβελὴς καθ' ὅμιλον ἐπιπτέσθαι μενεαίνων.

Und kein Wort mehr wird auf diese Frevelthat hin zwischen den feind-

---

[1]) Hier sind aus Einem poetischen Momente des Homer zwei bildliche Momente mit Wiederholung des Menelaus gemacht. — [2]) Im Gazaeischen Bilde fehlte der Pandarus, der eigentliche Schlusspunkt der Scene, ganz. — [3]) Sagenpoesie, p. 199, cap. XXXIV.

lichen Heeren gewechselt. Der Kampf entbrennt nun in seiner ganzen Heftigkeit.

Demnach muss die homerische Scene so gefasst werden: In demselben Augenblicke, wo die unsichtbare Göttin den Paris zum Erstaunen beider Heere verschwinden lässt und Agamemnon mit wenigen Worten den Sieg verkündet, folgt nach einer Secundenpause, welche für den durch die Schilde der Troer verdeckten Pandarus hinreicht, den Bogen zu spannen, der verhängnissvolle Pfeilschuss, welcher die Verträge bricht. Und ganz dieselbe Scene mit freier und in epischem Sinne wirkender Hereinziehung des Priamus zeigt unser Relief; weshalb ich, um hier die Deutung zu schliessen, unter den drei Griechen der l. R., welche verstümmelt und nicht weiter charakterisirt sind, in dem vordersten den Agamemnon erkenne, der eben seine Rede gehalten und nun entsetzt über die Frevelthat den r. Arm wie zum Fluche in die Höhe hebt.

Nach dieser Darlegung wird es kaum nöthig sein, noch zu bemerken, dass wir für diese vortreffliche Composition, die man gerne von einer griechischen Meisterhand ausgeführt sähe, nach keiner andern als der homerischen Grundlage zu suchen haben. Auch weist die Einfachheit der Verhältnisse sowie die Schnelligkeit, mit welcher sich das Ganze vollzieht, durchaus nicht auf die breite und eigenthümliche Vorbereitung eines dramatischen Plans, sondern passt einzig und allein in das Epos, welches überall die volle Sinnlichkeit und Plötzlichkeit der Handlung, wie sie hier im Schlussmoment des Zweikampfes und in dem unerwarteten Abschnellen des verrätherischen Pfeils gegeben ist, bevorzugt und, indem es seine Heldencharaktere von vornherein voll und ganz ins Leben setzt, eine langsame psychologische Entwicklung derselben an einer progressiven Reihenfolge von ursächlich verbundenen Momenten verschmäht.

Schliesslich sei noch darauf hingewiesen, dass die Stellung des Menelaus den Copisten verräth. Denn auf den ersten Anblick meint man, dass dieser Held nicht zu den Griechen, sondern zu den Troern gehören müsse. Mag er nun auch in der Hitze des Kampfes aus Versehen nach r. gerathen können, so pflegt doch ein freier Künstler besonders dann, wenn ihm keine weitere frappante Unterscheidung zu Gebote steht, wie es hier der Fall ist, die Zugehörigkeit zu seiner Partei wenigstens durch die Stellung anzudeuten. Da es aber, wie die oben erwähnten ilischen Tafeln und das Gazaeische Bild beweisen, ein bestimmtes Vorbild der mittleren Gruppe gegeben haben muss, so ist man um so mehr zu dem Schlusse berechtigt, dass hier eine directe oder indirecte Nachbildung derselben vorliegen müsse. Von einem gedankenlosen Copiren aber kann nicht die Rede sein; denn die Art, wie der schiessende Bogenschütz seinem Zielpunkte, dem Menelaus, gegenübergestellt ist, beweist deutlich, dass der etruskische Bildner von seinem Gegenstande eine genügende Vorstellung hatte.

CAPITEL VII.

Das Todtenopfer für Patroclus.

Auch diese Scene findet sich nur auf einer einzigen Volterraner Aschenkiste.

Volterra: Museum Nr. 202; Inghirami, Gal. om. II, 216; R. Rochette, Mon. in. 21, 1. Diese Aschenkiste steht auf zwei vorspringenden mächtigen Löwenklauen, deren einzelne Zehen etwas grösser sind als das vom Fuss bis ans Knie genommene Bein der auf dem Relief sich befindenden menschlichen Figuren. Drei Gruppen von je zwei Figuren und hinter der Gruppe l. noch eine dritte bilden nebst zwei am Boden liegenden Leichen den Inhalt dieser Composition. Von der l. R. her sehen wir in kurzer ungegürteter etruskischer Tracht und Kopfbedeckung einen Krieger heranschreiten, welcher einem vor ihm am Boden sitzenden und ihm den Rücken zukehrenden ganz nackten Gefangenen, dem die Hände auf dem Rücken zusammengebunden sind, das Messer von hinten an den Hals setzt, während er mit der Linken das vordere Kopfhaar des Opfers gepackt hat. Hinter diesem Gefangenen im Hintergrunde steht eine ruhig zuschauende Figur in ganz langer gegürteter Gewandung und mützenartiger Kopfbedeckung in Vorderansicht, in beiden auf der Brust ruhenden Händen einen ruderartigen Gegenstand über der r. Schulter haltend. Dann folgt nach der Mitte zu ein mit einem kurzen Ober- und Unterpanzer und einem doppelbuschigen Helm gerüsteter Krieger in Vorderansicht, mit dem gerade ausgestreckten l. Arme einen ebenfalls ganz nackten Gefangenen, dessen Hände auf dem Rücken zusammengebunden sind, herbeiziehend, den r. Arm aber und den Blick nach l. gewandt. Auf der r. R. führt ein durch eine frei aufrecht stehende Lanze von der mittlern Scene geschiedener Krieger von mächtigem Körperbau, das Gesicht nach r. umgewandt und ebenso gerüstet wie der Krieger in der Mitte, mit seinem l. Arme einen dritten ganz am Ende befindlichen Gefangenen zur Schlachtung herbei. Hinter diesem dritten Krieger sieht man die Spitze einer Lanze über dessen l. Schulter hervorragen. Die Figuren sind allesammt unbärtig. Vor diesen beiden letzteren Gruppen endlich liegen in der Mitte des Reliefs zwei ganz nackte Leichname mit dem Rücken der Länge nach auf dem Boden, beide so einander gegenüber, dass sie sich fast mit den Köpfen berühren. Es sind Gefangene, welche bereits abgeschlachtet sind.

Der Gegenstand dieser Darstellung ist längst richtig erkannt; es ist die für die Leichenfeier des Patroclus vorgenommene Opferung der gefangenen Trojaner. Selbst dann, wenn dieses Bildwerk ohne Analoga wäre, würde die Deutung desselben auf der Hand liegen; nun aber sind wir durch die umfangreichere Composition eines wohlerhaltenen Vulcenter Wand-

gemäldes, [1]) in welchem, die beiden am Boden liegenden Leichname ausgenommen, ganz dieselben Motive in überraschender Weise vorkommen, sogar im Stande, die Namen der Hauptfiguren zu bestimmen. Demnach ist der am Ende der l. R. stehende Grieche, welcher eben an dem auf dem Boden sitzenden Trojaner die Opferung vollzieht, kein anderer als Achilles; denn er entspricht durchaus dem mit ƎJ↓A bezeichneten und in seiner schönen Jugendlichkeit deutlich genug charakterisirten Achilles des Vulcenter Bildes. Ganz ebenso erscheint Achilles ferner auf einer Praenestiner Ciste [2]) und ähnlich auf einem Vasenbilde von Canosa, [3]) wo wir dieselbe Scene finden. Dagegen sieht man auf einem andern Vulcenter Vasenbilde, welches als ein noch kleineres Bruchstück dieser Composition betrachtet werden muss, [4]) den Ajax (AIFAS) statt des fehlenden Achilles den Opferschlächter machen. Doch kann dies eine Beispiel den andern und besonders dem die Composition unseres Reliefs enthaltenden Vulcenter Wandgemälde gegenüber die Deutung durchaus nicht verändern. Denn auf diesem ist der griechische Krieger r. als Ajax der Sohn des Oileus bezeichnet (SATAJIƎ:SAƎIA), und für den in der Mitte stehenden Krieger, dessen Name verloren ist, liegt wie auf dem Vulcenter Wandgemälde, [5]) so auch hier nichts näher als die Annahme, dass es der Telamonische Ajax sei, welchen wir schon wegen der Abstammung, dann aber auch als Kampfgenossen in der Sage und bildenden Kunst vielfach mit dem Achill in einer engeren Verbindung finden. In dem Vulcenter Wandgemälde sind beide Ajax bärtig. Auch findet in diesem die frei stehende Lanze auf unserer Aschenkiste ihren natürlichen Platz; sie gehört nämlich in die l. Hand des mittlern Ajax und ist daher auf diesem Relief wiederum ein Zeugniss von der gedankenlosen etruskischen Fabrikarbeit. Es bleibt nun noch die im Hintergrunde der l. R. stehende Figur mit dem ruderartigen Gegenstande in den Händen übrig. Es soll der etruskische Charon sein, wie wir aus dem Vulcenter Wandgemälde und dem Note 4 citirten Vasenbilde ersehen, wo er beide Male in seiner Grauenhaftigkeit sehr gut charakterisirt und mit YꟼA↓ bezeichnet ist. Statt des Ruders hätte ihm daher ein Hammer in die Hand gegeben werden sollen.

Von einem erfreulichen und schönen Gedanken kann in der vorliegenden Composition nicht die Rede sein. Die homerische Schilderung dieser Scene nöthigt uns allerdings zu einer Verzeihung der an den gefangenen Trojanern begangenen Grausamkeit, insofern die alte Heroenzeit in einer solchen Menschenopferung die Erfüllung einer heiligen Pflicht zu sehen und zu ehren hatte. Aber von diesem Umstande ganz abgesehen, tritt dort auch das Menschenopfer unter den vielen und reichen Freundesgaben,

---

[1]) Brunn, Mon. d. Inst. VI, 31; Ann. 1859, p. 353 ff.; des Vergers, Étrurie pl. 21 u. 28. — [2]) Overbeck, Heroengall. Taf. XIX, 13. Auf einer andern Praenestiner Ciste, Mon. dell' Inst. VI u VII, Tav. 61—62, sitzt Achilles in Gedanken versunken. — [3]) Minervini Bullet. Napol. N. S. 1, p. 92 ff. — [4]) Mon. dell' Inst. II, t. 9. — [5]) Brunn, l. c. 1859, p. 357.

welche zu Ehren des Patroklus verbrannt werden, durchaus nicht in einer solchen Ausschliesslichkeit hervor wie auf unserm Relief. Mit einem einzigen Verse ist bei Homer die Sache abgemacht:

δώδεκα δὲ Τρώων μεγαθύμων υἱέας ἐσθλούς,
χαλκῷ δηϊόων ....

Und gleich fügt der Dichter hinzu:

.... κακὰ δὲ φρεσὶ μήδετο ἔργα,

offenbar darum, weil er keine Freude am Ausmalen dieser grausigen Scene empfindet, wenngleich er den Achilles noch einmal im 181. Verse dieses Opfers erwähnen lässt: — einestheils weil es die grösste Ehrengabe in heroischem Sinne war, anderntheils aber besonders, um den racheschnaubenden Peliden, wie es nöthig war, im Vollgefühl der Genugthuung zu zeigen. In unserm Relief dagegen, und nicht weniger auf den übrigen citirten Darstellungen, etwas gemilderter allerdings auf der Note 2 citirten Ciste (Ann. 1862), tritt diese Menschenschlächterei in ihrer ungeschwächten Wirkung vor die Augen. Was der weise Homer vermied, das behagte dem Bildner: — zu einem einzigen nur kurz andeutenden epischen Verse des ersteren lieferte letzterer eine breit ausmalende Illustration, in welcher gar nichts Erquickliches liegt, und deren Simplicität uns nicht nöthigt, ein Mehreres über die Beziehungen derselben zur dichterischen Tradition vorzubringen.

III. KREIS DER AETHIOPIS.

CAPITEL VIII.

Die Amazonen in Troja.

Auffällig ist es, dass wir für die verlorne Aethiopis, jenes düstere Epos, in welchem Schlag auf Schlag der Untergang der gewaltigsten Heldengrössen, der Penthesilea, des Memnon und des Achilles erfolgte, und dessen poetische Schönheit in einer Reihe der feinsten Kunstwerke ihren Abglanz gefunden, gerade bezüglich der etruskischen Aschenkisten, welche derartige Todesscenen doch sonst so bevorzugen, eine ähnliche Dürftigkeit wie für die Ilias zu constatiren haben. Es giebt nämlich bis jetzt nicht mehr als drei Monumente, welche sich uns für die Poesie des Arktinos darbieten, und unter diesen dreien ist nur eins, und zwar das erste, mit völliger Sicherheit hieher zu ziehen, während bei den andern beiden die Deutung immer noch mehr oder minder zweifelhaft bleibt.

Ob nun diese besonders im Vergleich zu den Kyprien so auffallend geringe Vertretung durch die etruskische Kunst etwa darin ihren Grund gehabt habe, dass in der Aethiopis im Ganzen nur wenige, wenn auch noch so bedeutsame Thatsachen enthalten waren, oder etwa darin, dass den etruskischen Fabrikarbeitern dieser Theil der nachhomerischen Sagen nicht so bekannt und geläufig war, oder ob endlich irgend welche Verluste die Ursache sind, warum so wenige hiehergehörige Urnen auf uns gekommen: — das lässt sich vor der Hand nicht entscheiden. —

Auf unserm ersten Relief *(Volterra: Museum Nr. 429)* sehen wir in der Mitte eine Hauptgruppe von zwei Figuren. Auf einem Throne mit einem Fussschemel sitzt ein bärtiger Mann, etwas nach der l. R. hingewandt, baarhäuptig und mit einem gegürteten Chiton sowie einem mantelartigen Gewande versehen, welches von der l. Schulter und dem l. Arme aus über den Rücken fällt und von hier zurück über das r. Knie und den

Schoss geschlagen ist. In der Linken hält er ein schräge zwischen seinen Füssen auf dem Schemel stehendes buntcarrirtes Scepter und die Rechte streckt er einer mit einem schönen Helm, Schild und Speer bewaffneten kräftigen Frauengestalt entgegen, welche einen gegürteten, mit kurzen Aermeln versehenen und etwas über die Kniee reichenden Doppelchiton trägt. Sie ist an den Thron herangetreten und legt ihre Rechte in die des Herrschers, während die mit dem Schilde bewehrte Linke die Lanze gleich oben unter der Spitze gefasst hält, und der Schaft senkrecht auf dem Boden steht; beide, der König und die kriegerische Frau schauen sich an und scheinen mit einander zu reden. Hinter dem Könige steht zunächst ein nackter, nur mit einer über den Rücken fallenden Chlamys versehener, am Kopfe verstümmelter Mann in Vorderansicht, welcher die r. Hand ein wenig in die Höhe hebt und mit den beiden Vorderfingern derselben eine sprechende Bewegung macht. Die Composition schliessen auf dieser Seite zwei gezäumte Pferde ebenfalls in der Vorderansicht. Auf der l. R. treten uns zunächst zwei kriegerische Frauen entgegen. Beide tragen ihre Brüste bloss und sind mit einem gegürteten Doppelchiton versehen, welcher durch einen zwischen den Brüsten gekreuzten und von da über die Schultern laufenden Gurt gehalten wird. Ausserdem liegt über der l. Schulter einer jeden ein kleines mantelartiges Gewandstück und um den Hals eine Torques. Die, welche der Mittelgruppe zunächst steht, trägt einen prächtigen Helm, und indem sie den Schild mit der Rechten auf einen Stein am Boden gesetzt hat und mit der Linken ein Schwert hält, schaut sie auf den Vorgang in der Mitte. Die andere ist am Kopfe verstümmelt und hält mit der durch eine Pelta bewehrten Linken die mit dem Schafte auf den Boden gestellte Lanze oben unter ihrer Spitze. Zwischen beiden ist endlich ein einfach gekleideter baarhäuptiger Jüngling sichtbar, welcher vor sich eine kleine Feldfahne in die Höhe hält, wie sie bei den Römern üblich war. [1])

Es unterliegt keinem Zweifel, dass wir hier die Amazonen in Troja und in der mittleren Gruppe den Priamus und die Penthesilea vor uns haben, wie schon Brunn (Bull. d. Inst. 1860, p. 190) vermuthete.

Am Schluss der Ilias hiess es nach den Schol. Victor Il. XXIV, 804: *Τινὲς γράφουσιν·*

Ὣς οἵγ' ἀμφίεπον τάφον Ἕκτορος· ἦλθε δ' Ἀμαζών,
Ἄρηος θυγάτηρ μεγαλήτορος ἀνδροφόνοιο.

Und der Anfang der Excerpte des Proklos aus der Aethiopis lautet: *Ἀμάζων Πενθεσίλεια παραγίνεται Τρωσὶ συμμαχήσουσα Ἄρεως μὲν θυγάτηρ, Θρᾷσσα δὲ τὸ γένος.* Aehnlich das Fragment einer Gypstafel bei Maffei Mus. Veron. p. CCCCLXVIII. [2]) Mehreres bemerkt Heyne in seinem Excurs XIX ad Aen. I, 490, de Amazonibus auxilium Ilio ferentibus; und ich füge nur hinzu, dass die zwei Nebenamazonen unseres Bildes uns zeigen, wie wir die Stelle bei dem sicher nach Bildwerken schildernden Vergil:

---

[1]) Weiss, Costümk. d. Alten II, p. 1078. — [2]) Welcker, Ep. Cycl. II, 524.

aurea subnectens exsertae cingula mammae zu denken haben. Weiteres hat Fuchs de varietate fab. troic. p. 122 ff. zusammengetragen. Am ausführlichsten und reichhaltigsten aber handelt Welcker mit zahlreichen Quellenbelegen in seinem epischen Cyclus II, p. 200—203 über die Bedeutung der Amazonen für die Poesie wie für die Kunst. Mit Recht schreibt er keinem andern als dem Arktinos die eigentliche Einführung der Amazonen in das Epos zu, insofern den blossen Homerischen Erwähnungen gegenüber [1]) von der Inscenesetzung einer Fabel die Rede sein soll; und mit eben solchem Rechte bezeichnet er diese Erweiterung der epischen Dichtung als einen ganz neuen Stoff für die Phantasie, als etwas Wunderbares neuer Art und zugleich als eine kühne und folgenreiche Erfindung für die Poesie wie für die bildende Kunst. Aber Schade ist es, dass wir von all' dem Schönen, was die wissenschaftliche Forschung theils aus den poetischen Quellen, theils aus den vortrefflichen Monumenten über diese grosse und glänzende Erscheinung in der troischen Sage entwickelt hat, auf unser einfaches etruskisches Grabmonument keine Anwendung machen können. Von all' den feinen Nebenbeziehungen zu den einzelnen troischen Ereignissen, wie z. B. auf der einen Canino'schen Vase zu Hectors Schleifung, [2]) auf der andern zu Hectors Auslösung, [3]) oder auf den beiden so interessanten Reliefs in Winckelmanns Mon. ined. Nr. 137 und Nr. 138 [4]) zur Trauer der Hecuba und Andromache: — findet sich auf unserm einfachen, allerdings recht schön gearbeiteten Relief keine Spur. Hier sehen wir nur einen einfachen, das Versprechen der Hülfe bezeichnenden Handschlag (wie auf Taf. XXI, Nr. 1 b bei Overbeck), und der höchste poetische Anlass des Bildwerkes ist der, dass wir uns die gegenseitigen Reden des gebeugten Priamus und der kriegsmuthigen Penthesilea ausführlicher ausmalen dürfen: — Reden, die allerdings in der Aethiopis des Arktinos gewiss von der schönsten und ergreifendsten Wirkung waren. Von einer weiteren Deutung der übrigen Personen aber müssen wir absehen; sie thun nichts zur Sache und sind wahrscheinlich auch von dem ursprünglichen Künstler nicht als bestimmt zu benennende beabsichtigt. Links haben wir in den beiden Amazonen und dem Fahnenträger das einfache kriegerische Gefolge der Penthesilea, und r. einen troischen Begleiter des Priamus (etwa den Antenor?), der durch den sprechenden Gestus seiner r. Hand die Wichtigkeit des Vorganges bezeichnet. Und da in der ganzen einfachen Darstellung nichts gegeben ist, was wir nicht als bereits im Epos vorhanden voraussetzen dürften, so kann es uns natürlich nicht beikommen, in diesem Falle nach einer bestimmteren Quelle zu suchen. Quintus Smyrnaeus, der letzte gute Nachklang der alten Epiker, [5]) füllt sein ganzes erstes Buch mit der Amazonen-

---

[1]) Il. 2, 811. 3, 189. 6, 186. — [2]) Gerhard, auserl. Vas. III, 199; Overbeck, Heroengall. p. 494, N. 1. — [3]) Mus. etr. 806. Overbeck, l. c. N. 2. — [4]) Overbeck, l. c. N. 3 u. N. 4. — [5]) Heyne, Excurs I ad Aen. princ. p. 385: Sed Quintus ille haud dubie ante oculos habuit aliquem aut plures ex veteribus poetis cyclicis, inprimis Leschen, ut mihi quidem visum est, comparatis cum eo fragmentis Leschae et iis, quae aliunde de parva Iliade cognoscere licuit.

geschichte, speciell dem Schicksale der Penthesilea, und erzählt v. 18 ff., dass diese wunderbare Heroine sowohl wegen des unbeabsichtigten Mordes ihrer Schwester Hippolyte flüchtig,[1]) als ganz besonders von Kampflust getrieben mit zwölf anderen, ebenfalls sehr vorzüglichen Gefährtinnen nach Troja zum Priamus gekommen sei. Bewunderung und Staunen ergriff die Troer ob der gottähnlichen Erscheinung dieser Amazonenkönigin, welche, eine Tochter des Mars, den Ausdruck des kräftigsten männlichen Geistes mit der vollendetsten Frauenschönheit verband. Und selbst der alte Priamus, welcher schon viel geseufzt hatte und tief im Herzen bekümmert war, empfand eine Linderung seines Schmerzes. Aber grösser noch als seine Freude war der Kummer um seine gestorbenen Söhne. Wie eine Tochter führte er die Königin in sein Haus, beschenkte sie reichlich und versprach noch mehr ihr zu geben, wenn sie den niedergebeugten Troern die ersehnte Hülfe bringe. Penthesilea aber sagte ihm ein Werk zu, was bis dahin noch kein Sterblicher zu hoffen gewagt hatte: — sie wollte den Achilles zu Boden schlagen, das gewaltige Volk der Argeier vernichten und den Feuerbrand in die Schiffe schleudern, v. 93:

> ἦ δ' ἄῤ ὑπέσχετο ἔργον, ὅ τ' οὔποτε θνητὸς ἐώλπει,
> δηώσειν Ἀχιλῆα καὶ εὐρέα λαὸν ὀλέσσειν
> Ἀργείων, πυρσὸν δὲ νεῶν καθύπερθε βαλέσθαι.

Und als einen ergreifenden Gegensatz gegen den stolzen Kampfesmuth der Penthesilea schildert der Dichter sodann in einer sehr schönen Weise das Selbstgespräch der bis zum Tode betrübten und hoffnungslosen Andromache, v. 99 ff. Zu dieser schönen dichterischen Darstellung [2]) giebt die l. Hälfte des Marmorfrieses in der Villa Borghese einen trefflichen Beleg; auf unserer etruskischen Aschenkiste aber fehlen sowohl die wirkungsreiche Andromache als andererseits die ermuthtigten Trojaner in ihrer Freude. Zudem ist der tiefe Kummer des Priamus nicht zu einem dem Dichter entsprechenden Ausdruck gelangt, wohl aber zeigt sich in der Haltung der Amazonenkönigin etwas von jenem Stolze, womit sie im Epos jenes verwegene Versprechen giebt.

Sunt in eo loca egregia et quae praestantiore quoque poeta non indigna sint. — Anmkg. Accurato hoc persecutus est Tyschen noster, V. C., in comment. de Quinto Smyrnaeo (1783), cujus novam recensionem parat. Perspectum nunc mihi est, in quinis prioribus libris Arctini Aethiopidem expressam esse, inde Iliadem parvam, usque ad librum XII. Tum librum XIII et XIV esse argumentum τῆς Ἰλίου πέρσιδος Arctini. Per quae multo magis firmatur id, quod antea mihi persuaseram, plura antiquorum poetarum vestigia et loca in hoc carmine nobis esse servata, et illud esse Cyclum Troicum ex antiquioribus istis poetis exscriptis concinnatum. Cf. Boekh, Pindar. Pyth. VI, T. II, p. 299. Welcker, ep. Cycl. II, 64. Dagegen Koechly, Prolegomena ad Quintum, p. VIII ff., CXVI ff.

[1]) Cf. Diod. II, 46. — [2]) Man vergleiche hiemit die schlechten Verse des Tzetzes Posth. v. 6 ff.

CAPITEL IX.

Die Fortführung der Leiche des Antilochos.

Ein zweites, von mehreren bereits in die Aethiopis gesetztes, [1]) aber nicht mit völliger Sicherheit zu begründendes Bildwerk ist die folgende auf den Tod des Antilochos bezogene Aschenkiste aus Volterra *(Florenz: Uffizj Nr. 68.* Die früheren Publicationen bei Overbeck S. 530).

Ziemlich in der Mitte sind zwei Männer damit beschäftigt, einen Todten auf einen zweirädrigen Streitwagen zu heben, welcher nach der l. Seite gewendet ist. Der Todte, welcher als solcher daran erkannt wird, dass ihm Arme und Kopf schlaff herunterhängen, ist nackt, nur mit einem über den Schenkeln liegenden Gewandstücke bekleidet, und erscheint durch die Art, wie er gehoben wird, in sitzender Stellung und zwar in Vorderansicht. Der eine von den beiden Männern, welche ihn heben, steht hinter ihm auf dem Wagen und hält ihn unter den Achseln. Derselbe ist bärtig, trägt einen Helm und beugt sich ein wenig auf das Haupt des Todten nieder; in Folge seiner Stellung sind nicht mehr als Kopf, Schultern und Arme von ihm sichtbar. Der andere dagegen, ebenfalls bärtig, ganz nackt und nur mit einem Schwert versehen, ist von der r. R. her an den Todten herangetreten, hat sich niedergebeugt, den Todten von unten her bei den Unterschenkeln und Waden gepackt und hebt ihn nun in die Höhe. Unmittelbar hinter diesem letzteren Träger, etwas mehr zurücktretend, sehen wir einen mit einem bekränzten Pilos und einer Chlamys bedeckten bärtigen Mann, der Schild und Speer in der Linken hält und, indem er scharf auf die Träger blickt, mit der Rechten genaue Anweisung zu geben scheint. Es ist Odysseus, der praktische Grieche, welcher überall da, wo es sich um eine mit Geschick auszuführende Sache handelt, als der erste und klügste am Platze ist. R. von ihm und zugleich wieder mehr nach vorne stehen in Vorderansicht zwei schlanke jugendliche Krieger, welche beide behelmt sind und ruhig auf den Vorgang schauen. Der Helm des der Mitte zunächst stehenden ist über dem Stirnschilde mit einer Verzierung in der Art zweier Hörner versehen, welche, wie es scheint, aus Schlangenhälsen gebildet sind. Ausserdem trägt dieser Krieger einen Panzer und hält in der Rechten ein in der Scheide steckendes Schwert, in der Linken eine Lanze. Der andere ist nur mit einer nach hinten zurückgeschlagenen Chlamys bekleidet, welche seine l. Brusthälfte und seinen l. Oberarm bedeckt. Ganz im Hintergrunde, r. und l. von Odysseus, erscheinen sodann noch zwei behelmte Köpfe, der eine den Trägern zunächst bärtig, der andere unbärtig. Auch diese beiden schauen auf den Todten. Auf der an-

---

[1]) Overb. Heroengall. S. 530. Welcker, Philostrat. Imagg. p. 438.

dern Seite des Wagens endlich steht ein nur mit einem gegürteten Chiton und einer über den l. Arm geschlagenen Chlamys bekleideter Diener, dem Beschauer den Rücken zuwendend und in der Linken einen Helm, in der Rechten ein Schwert haltend, wahrscheinlich die Waffen des Todten. Zwischen diesem Diener und dem Wagen ist das Hintertheil eines vorgespannten Pferdes sichtbar. Im Wagen selbst stehen drei angelehnte Lanzen.

Proclus erzählt in den Excerpten der Aethiopis: *καὶ συμβολῆς γενομένης Ἀντίλοχος ὑπὸ Μέμνονος ἀναιρεῖται.* Schon in der Odyssee IV, 187 wird der Tod des Antilochos durch den Sohn der Eos erwähnt, und Welcker bezeichnet diese Stelle als die Quelle der Fabel.[1]) Auch Nestor spricht Od. III, 111 von dem Tode seines Sohnes. Und Pindar führt Pyth. VI, 28 ff. als ein berühmtes Beispiel kindlicher Liebe das des Antilochos an. Er erzählt (wahrscheinlich aus der Aethiopis schöpfend),[2]) wie Nestor, dessen Pferd vor dem Streitwagen des Paris gestürzt war, den Antilochos zu Hülfe gerufen, und dieser dann, das Leben des Vaters mit dem Tode erkaufend, durch die Lanze des Memnon gefallen sei. Eine weitere Andeutung bald nur seines Todes, bald auch der Veranlassung desselben lesen wir bei Sophokles Philoct. 424; bei Xenophon de Venat. I, 14: *Ἀντιλόχου δὲ τοῦ πατρὸς ὑπεραποθανεῖν τοσαύτης ἔτυχεν εὐκλείας, ὥςτε μόνος φιλοπάτωρ παρὰ τοῖς Ἕλλησιν ἀγορευθῆναι*; bei Aristoteles im Peplos V, 5:

Μνῆμ' ἀρετῆς υἱοῦ τοῦ Νέστορος Ἀντιλόχοιο
ὃς θάνεν ἐν Τροίῃ ῥυσάμενος πατέρα —;

bei Properz II, 13, 49; Juvenal Sat. X, 253; Dio Chrysost. Or. XI (Emperius, p. 209): *καὶ Ἀντίλοχος ἀποθνήσκει ὑπὸ τοῦ Μέμνονος πρὸ τοῦ πατρός*; bei Ausonius epit. VII, wo der kluge und tapfere Antilochos ein Liebling der Atriden und Aeakiden genannt wird; ibid. VIII; bei Philostr. Imagg. II, 7, wo die griechischen Helden trauernd seine Leiche umstehen, aber nicht unter ihnen der durch des Sohnes Tod gerettete Nestor;[3]) bei Philostratus Heroic. IV, 3—7, wo eine hübsche Jugendgeschichte hinzugefügt wird, wo es aber heisst, dass Antilochos nicht von dem Aethiopenkönige Memnon, sondern von einem Trojaner Memnon getödtet worden sei;[4]) ibid. 20, 13; bei Dictys IV, 6 und 8. Andere Andeutungen über das intime Freundschaftsverhältniss zwischen dem Achill und Antilochos finden sich bei Homer, Il. 18, 32. 23, 556. 17, 597; Od. 24, 78; Philostr. Imagg. II, 7; Dares, 34; Tzetzes Posth. 262, 419, 464. Bei Quintus Smyrnaeus II, 244 ff. endlich lesen wir die ausführlichste Schilderung. So gewaltig toste die Feldschlacht zwischen den Griechen und Troern, dass die Erde unter dem Kampfgetümmel erdröhnte und ein furchtbarer

---

[1]) Philostr. Imagg. p. 439. — [2]) Welcker, Ep. Cycl. II, 174. Boekh, Explic. ad. Pind. Pyth. VI, Bd. II, 299. — [3]) Welcker, Philostr. p. 438. Non adest Nestor, nempe ne ab Achillis amore qui maximi in ea (pictura) momenti est, per patris dolorem, quem in simili pictura Timanthes caput rei fecerat, animus averteretur. — [4]) Mit der Erzählung bei Philostr. Her. stimmt die der Eudocia *περὶ Ἀντιλόχου* bis auf einige ausgelassene Stellen wörtlich überein.

Schlachtlärm durch die Räume des Himmels scholl. Schon hatte die Lanze des Peliden viele der Helden erwürgt, aber auch der den schwer bedrängten Troern zu Hülfe gekommene Sohn der Eos, Memnon, der gewaltige Fürst der schwarzen Aethiopenschaaren, verbreitete rings um sich her ein schreckliches Verderben. Zwei kampfesmuthige Gefährten des Nestor hatte er bereits getödtet und war nun eben im Begriff, auch auf den greisen Sohn des Neleus einzudringen. Da aber eilte der edle Antilochos dem bedrohten Vater zu Hülfe, und ein Löwenkampf entspann sich jetzt zwischen dem Nestoriden und dem Aethiopenfürsten. Aber Antilochos fiel, von der Lanze des Memnon gerade ins Herz getroffen, unmittelbar vor den Augen des alten Nestor, v. 259. Da schrie dieser laut nach Hülfe, ja ihn selbst, den Greis, riss die väterliche Liebe wie der tiefe Schmerz um den verlornen Sohn zum Widerstande gegen den Memnon fort. Aber er musste ablassen vom Kampfe, denn seine Glieder waren alt geworden und nicht mehr geschmeidig wie früher, v. 340. Deshalb rief er den Achilles (v. 390) und flehte ihn an, die Leiche seines Sohnes nicht in den Händen der Feinde zu lassen. Und nun begann zwischen Memnon und dem um seinen geliebten Antilochos trauernden Peliden der grosse Entscheidungskampf, ein Kampf von solcher Wildheit, dass der aufwirbelnde Staub das Licht der Sonne verhüllte und den Himmel verdunkelte. Der Sohn der Eos fiel nach dem Rathe des Zeus, und die Winde trugen ihn vom Schlachtfelde fort durch die Lüfte. In der Stadt der Troer aber herrschte tiefe Trauer um den Verlust des göttlichen Memnon, und bei den Griechen war Freude und Kummer zugleich: man pries den Achilles und beklagte den Antilochos. Als dann nach mehrtägiger Trauer die Morgenröthe an den Himmel wieder zurückgekehrt war, da trugen die Pylier den Leichnam des Antilochos zu den Schiffen und erwiesen ihm am Gestade des Hellespont die letzten Ehren, III, 5 sqq:

. . . . περὶ δ' ἔστενον ὄβριμοι υἷες
Ἀργείων· πάντας γὰρ ἀμείλιχον ἄμφεχε πένθος
Νέστορι ἦρα φέροντας· ὁ δ' οὐ μέγα δάμνατο θυμῷ·
ἀνδρὸς γὰρ πινυτοῖο, περὶ φρεσὶ τλήμεναι ἄλγος
θαρσαλέως, καὶ μή τι κατηφιόωντ' ἀκαχῆσθαι.

So Quintus, welchem die Geschichte vom Antilochos ebenso wie dem alten Homer die vom Patroklos für den Hector, gleichsam als Rahmen für die Darstellung des Zweikampfes zwischen Achilles und Memnon dient. [1]) Bei Tzetzes Posth. 262 wird der Tod des Antilochos ohne jede weitere Umständlichkeit bloss erwähnt. Schliesslich sei noch bemerkt, dass auffallender Weise bei Hygin fab. 113 und Ovid Her. I, 15 [2]) Hector, und bei Dares 34 Paris als der Mörder des Antilochos bezeichnet wird. Weitere, für unsern Zweck aber nicht in Betracht kommende Andeutungen

---

[1]) Welcker, Ep. Cycl. II, 173–175 und 204–222. — [2]) Muncker ad Hygini Fab. 113, p. 175.

über Antilochos finden sich bei Hygin 81, 97, 114, 252; Apollod. I, 9, 9, 3. III, 10, 8, 3; Himerius Orat. III, 10 und XV, 5; Dictys I, 13 und III, 19.

Vergleichen wir nun alle diese Erzählungen vom Tode des Antilochos mit unserm Aschenkistenrelief, so findet sich in der That kein einziges ganz bestimmtes Indicium, um in letzterem die Fortschaffung des Nestoriden mit Sicherheit zu erkennen. Aber, kann man fragen, wie ist man denn überhaupt zu solcher Erklärung gekommen? Zunächst führt uns der durch einen bekränzten Pilos, seinen Gesichtsausdruck und vor allem durch die Art seiner Betheiligung ganz deutlich bezeichnete Odysseus [1]) auf den troischen Sagenkreis. Ferner sehen wir die Leiche eines jungen und zwar eines berühmten Helden; denn letzteres beweist die feierliche Stille, in welcher die betrübten Griechen ihn umgeben. Und beides passt allerdings auch wieder auf den Antilochos; er war jung und schön, erwarb durch den Tod für seinen Vater einen grossen Ruhm, und nach den Andeutungen über sein Verhältniss zum Achilles zu schliessen, muss seine Leichenfeier ebenso grossartig gewesen sein wie die des Patroklos. Dazu kommt, dass das bei Philostr. II, 7 geschilderte Gemälde uns vermuthen lässt, dass der Tod des Antilochos wohl durch Bildwerke bekannt gewesen sein dürfte. Endlich scheint der hinter dem todten Jünglinge stehende und ihn mit auf den Wagen hebende bärtige Mann älter als alle andern zu sein und liesse daher zur Noth an Nestor denken. Aber weitere Aehnlichkeiten und Beziehungen wüsste ich nicht zu entdecken. Und nun frage ich, sind diese Indicien nicht viel zu allgemeiner Art? Und müsste nicht vor allen Dingen in einem Bilde, welches den todten Antilochos darstellte, der gewaltige Achilles als derjenige, der seine Leiche erkämpfte und dann am meisten um ihn klagte, von allen Griechen am deutlichsten hervorgehoben sein? wie dies z. B. in dem Gemälde des Philostratus der Fall war? Dort heisst es sehr schön und ausdrucksvoll: *Τὸν Ἀχιλλέα μὴ ἀπὸ τῆς κόμης (οἴχεται γὰρ τοῦτο αὐτῷ μετὰ τὸν Πάτροκλον)· ἀλλὰ τὸ εἶδος αὐτὸν ἐνδεικνύτω, καὶ τὸ μέγεθος, καὶ αὐτὸ τὸ μὴ κομᾶν. Θρηνεῖ δὲ προσκείμενος τοῖς στέρνοις τοῦ Ἀντιλόχου, καὶ πυράν, οἶμαι, ἐπαγγέλλεται αὐτῷ, καὶ τὰ ἐς αὐτήν, καὶ τὰ ὅπλα ἴσως, καὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ Μέμνονος.* Oder darf es uns beikommen, in dem bärtigen nackten Griechen des Vordergrundes, welcher den Todten mit auf den Wagen hebt, den Achilles zu erkennen? Ich meine nicht; zu der Annahme aber, es könne diese Figur in einer ursprünglicheren und besseren Originalcomposition bestimmter als der wirkliche Achilles gekennzeichnet sein, sind wir, zumal bei dieser sonst ganz gut und schön gearbeiteten Composition jedenfalls nicht eher berechtigt, als bis ein grösseres oder deutlicheres, im Uebrigen aber mit unserer Aschenkiste übereinstimmendes Bildwerk gefunden sein wird. So glaube ich denn schon aus diesem einen Moment, dem Fehlen des Achilles, die Deutung unseres Reliefs auf den todten Antilochos als durchaus zweifelhaft hinstellen zu müssen. Overbeck behauptet zwar p. 531, dass bei dem Trans-

---

[1]) Millin, Gall. myth. CLXIII. 596.

port anderer Gefallener auch andere Umstände in der Poesie als charakteristisch hervortreten, und andererseits ist es wahr, dass wir bei Kunstwerken zunächst immer an die berühmteren Scenen der Heroen- und Göttersage denken müssen [1]: — aber diese Argumente allein dürfen natürlich niemals als Beweise gelten.

Recht gut könnte eigentlich am ersten an Achilles und die um ihn veranstaltete Klage der Griechen gedacht werden, zumal der Alte hinter dem jungen Todten sehr wohl für Phoenix genommen werden dürfte, welcher nach Quintus im 3. Gesange bei der Trauer um den Gefallenen gegenwärtig ist. Aber wie das folgende Kapitel zeigen wird, fordern wir hiefür wiederum andere wesentliche Indicien, denen unser Relief ebenfalls nicht genügt.

Von der Beschreibung des todten Patroklos, Il. XVIII, 229 ff., passt, wie man sieht, die eine Stelle φίλοι δ'ἀμφέσταν ἑταῖροι μυρόμενοι auf unser Bild. Auch bin ich in dieser Beziehung von Brunn auf einige aus der tabula Iliaca zu entnehmende Momente aufmerksam gemacht worden, welche von Wichtigkeit sind. Auf jener Tafel nämlich wird Patroklos auf einen Wagen gehoben und zwar ganz der Ilias gemäss in Abwesenheit des Achilles, den wir erst in einer späteren Scene derselben Tafel (eine Reihe höher) erkennen, wo Patroklos nackt in dem Zelte des Peliden auf einem Lager liegt. Da nun, wie Cap. VI beweist, der etruskische Bildner wenigstens in diesem einen Falle demselben Originale folgte, wie der Verfertiger der tabula Iliaca, so dürfte demnach bei der Uebereinstimmung jener eben angeführten beiden Momente, des Hebens auf einen Wagen und der Abwesenheit des Achilles, wohl vermuthet werden können, dass zwischen unserem Bildwerke und dem den Patroklos vorstellenden der tabula Iliaca möglicherweise eine ähnliche Relation statthatte, d. h. dass auf unserm Relief die Fortführung des todten Patroklos dargestellt sein möchte. Mit völliger Gewissheit aber würde diese Deutung sich wohl dann erst annehmen lassen, wenn wie in Cap. VII eine durch Inschriften beglaubigte ganz ähnliche Composition gefunden wäre. Was nun die übrigen Figuren betrifft, so würde es selbst dann seine Schwierigkeit haben, sie mit verschiedenen Namen belegen zu wollen, wenn die Deutung gesichert wäre. Aber wie diese auch ursprünglich gewesen sein möge und später noch einmal gefunden werden dürfte: — soviel scheint jetzt schon gewiss zu sein, dass wegen der Simplicität und unmittelbaren Verständlichkeit des Vorganges, der bezüglich seiner Ursachen und Folgen nur auf echt epische Handlungen schliessen lässt, keine andere poetische Quelle als die durch das Epos gewonnene Version des Mythus die Grundlage für unsere Composition sein wird. —

---

[1]) Cf. Welcker A. D. V, 46, 1.

CAPITEL X.

Der Kampf um die Leiche des Achilles (?).

Das dritte Relief, welches in den Kreis der Aethiopis gezogen werden kann, befindet sich im Museum von Perugia *(Gori, Mus. etr. I, t. 134, 1)*. Es stellt den Kampf um einen zu Boden gesunkenen ganz nackten Heros dar, welcher grösser als alle andern Gestalten des Bildwerks und mit den Beinen nach der r. R. gewendet ist. Hinter ihm steht ein mit Schild und Helm bewaffneter Krieger, der mit seinem r. Arm ihn am r. Arm etwas vom Boden erhoben hat und zu sich hinüberzuziehen sucht. Dabei blickt er nach einem andern, ebenfalls ganz gerüsteten Krieger ihm gerade gegenüber, der mit seinem r. Arm das l. Bein des Gefallenen an der Ferse ergriffen hat, um diesen auf diese Art seinem Gegner zu entreissen und zu sich hinüberzuziehen. Zwischen den Füssen dieses letzteren Kriegers ein Helm. Unmittelbar hinter dem Gefallenen, in der Mitte des Bildes, sieht man einen mit Pilos und Schild versehenen bärtigen Mann am Boden niedergekauert, welcher über das r. Knie des Gefallenen weg nach einem undeutlichen Waffenstück (einem Helm?) greift, dabei aber mit einem herausfordernden Blicke zu dem Krieger der r. R. in die Höhe sieht. Ueber ihm, mehr im Hintergrunde, steht ein anderer ganz gerüsteter Krieger, welcher mit dem Schwerte zum Schlage gegen den Krieger am Ende der l. R. ausholt, und endlich zwischen diesen beiden, ebenfalls im Hintergrunde, noch eine undeutliche sechste Figur, welche barhäuptig, nur mit einem Gewandstück über der l. Schulter versehen ist, die Linke wie entsetzt an den Kopf hebt und in der ausgestreckten Rechten einen undeutlichen Gegenstand, wahrscheinlich ein Schwert hält.

Die mit dem Pilos versehene Gestalt in der Mitte, welche sich auf den Boden niedergelassen hat und trotzigen Blickes zu dem Krieger am Ende der r. R. in die Höhe schaut, lässt uns den tüchtigen und gewandten Laertiaden erkennen und berechtigt uns daher, dieses Bildwerk in den troischen Kreis zu ziehen. Und weil es sich ferner offenbar um die Rettung oder den Gewinn eines gewaltigen Helden handelt, so denken wir zunächst an den Kampf um die Leiche des Achilles und vermuthen daher in dem Krieger, der ihn aufzuheben sucht, den Ajax, und in seinem Gegner einen der Troer, entweder den Glaukos oder den Aeneas [1]) oder auch den Agenor, [2]) welche ebenso wie Ajax und Odysseus alle drei sowohl durch andere Monumente als durch literarische Traditionen überliefert sind. [3]) Aber es fehlt an jenen bekannten noch bestimmteren Indicien für

---

[1]) Welcker, Ep. Cycl. II, 190. — [2]) Quintus Smyrnaeus III, 214. — [3]) Welcker, l. c. II, 175 ff., 189 ff., 220 ff. Fuchs de varietate fab. troic. 128 ff. Overbeck Heroengall. p. 539 ff.

den Tod des Achilles, welche, wenn auch nicht immer beisammen, so doch einzeln auf den verschiedenen einschlägigen Monumenten vorkommen, z. B. an dem Pfeil in der Ferse des einen Fusses, [1]) an der Gegenwart des Paris, [2]) welcher zu den Hauptpersonen gehört, [3]) oder des Apollon, welcher entweder den Pfeil des Paris lenkte oder auch selber das tödtliche Geschoss absandte, [4]) und endlich an der Andeutung des Skäischen Thores, welches schon in der Ilias 22, 359, auf der Tabula Iliaca und auf einem schönen Karneol bei Overbeck Nr. 80 vorhanden ist. Nicht so nothwendige Kennzeichen sind die bei der Fortführung seiner Leiche und auch bei der Leichenklage vorkommenden Frauen, die Thetis und Briseïs. [5]) Somit bleibt als der einzige Anhalt für unsere Deutung nur die Figur des Odysseus übrig. Und allerdings sind der Laertiade und Ajax schon in der Aethiopis die Retter der Achilles-Leiche und bleiben es durch alle Traditionen. [6]) Auf den Vasenbildern tritt Odysseus freilich nicht hervor, [7]) aber auf der Tabula Iliaca und besonders auf einem Sarder [8]) ist er „ganz nach dem Epos" als derjenige dargestellt, welcher die Troer abwehrt, während Ajax die Leiche davon trägt. Auf unserm Bilde sehen wir ihn nun seinem lebhaften Charakter gemäss in einer besonderen Beschäftigung bei der Rettung des Gefallenen, und somit ist es also immerhin wahrscheinlich, dass wir hier den Kampf um den Achilles vor uns sehen. Dass er wider die Tradition der Rüstung beraubt ist, kann nicht auffallen, da wir ihn so und nicht anders in mehreren ganz unzweifelhaften Bildwerken, z. B. in Nr. 2, 4, 5, 6, 7, 12 auf Taf. XXIII bei Overbeck sehen. Denn eine nackte und ihrer Rüstung beraubte Leiche gehörte so sehr in den allgemeinen Begriff eines solchen Kampfes, dass der bildende Künstler im einzelnen Falle keine Ausnahme davon zu machen brauchte. Die übrigen Figuren lassen sich nicht näher bestimmen.

Da in der einfachen Composition nichts enthalten ist, was über die epische Erzählung hinausginge, so dürfen wir auch die durch die epische Poesie gewonnene Version als die Grundlage unseres Bildes annehmen. Anders aber würde es gewesen sein, wenn man die in den späteren Versionen der Sage zur Berühmtheit gelangte Polyxena als die nächste Veranlassung zum Tode des Peliden auf unserm Relief dargestellt hätte; in diesem Falle hätten wir die Einflüsse der Tragödie [9]) vermuthen dürfen und besonders auf diesen Punkt unser Augenmerk richten müssen.

---

[1]) Bei Overbeck p. 536 ff. die NN. 80—84, 87 u. s. w. — [2]) Overbeck, l. c. Taf. XXIII, 1, 2, 12. — [3]) Welcker, A. D. I, 50. — [4]) Quintus III, 61. Bei Quintus bringen die Lüfte den Pfeil dem Apollon zurück. — [5]) Bei Overbeck die NN. 92—98. Tabula Iliaca. Excerpte des Proclus und Quintus III, 544 ff. — [6]) Fuchs l. c. — [7]) Overbeck Heroengall. p. 542, Anm. 31. — [8]) Overbeck l. c. Nr. 105. Cf. die Bemerkung bei Nr. 91. — [9]) Jacobs zu Tzetzes Posth. v. 385. Cap. V (Troilos). Dagegen Welcker, Gr. Trag. III, 1444.

IV. KREIS DER KLEINEN ILIAS UND ILIUPERSIS.

CAPITEL XI.

Philoctetes Abholung von Lemnos.

Die vorliegenden sieben Aschenkisten zeigen drei verschiedene Auffassungen des in der Ueberschrift benannten Theils der Philoctetes-Sage und lassen sich daher in drei gesonderten Gruppen behandeln. In die erste Gruppe gehören drei, in die zweite zwei und in die dritte ebenfalls zwei im Wesentlichen nicht von einander abweichende Darstellungen.

Wenn wir nun die erste Gruppe mit der Beschreibung von Nr. 3 eröffnen, so liegt der Grund darin, dass dieselbe sowohl am besten erhalten ist, als auch nach unserer Ansicht die freieste Figurenzeichnung und das meiste Verständniss des auf etruskischen Aschenkisten oft nur allzu schablonenhaft behandelten Gegenstandes aufweist.

Nr. 3 (Volterra: Museum Nr. 426). Vor einer Felsenhöhle erblickt man eine ganz nackte, nur mit einer nach hinten zurückfallenden Chlamys bekleidete kräftige und bärtige Männergestalt, welche sich in einer lebhaften Bewegung nach r. hin befindet. Der l. Fuss des Mannes ist bis zur Wade hinan umwunden und macht dadurch die ganze Figur als Philoctet kenntlich. In der l. Hand, welche unter dem Mantel hervorsieht, hält er einen kleinen Bogen und einige Pfeile, die erhobene Rechte aber streckt er gegen eine zu ihm herantretende Figur, auf welche auch sein Blick gerichtet ist. Sein Bart ist lang gewachsen, seine Stirn gerunzelt und in seinem Gesichtsausdruck liegt etwas Düsteres. Die ebengenannte Figur, welche wie die übrigen auf die gewöhnliche etruskische Art bekleidet ist und sich nur durch die hier ganz bedeutungslose phrygische Mütze unterscheidet, ist hinter der Felsenhöhle heraus in den Vordergrund getreten und be-

findet sich offenbar mit ersterem, den sie traurig und mitleidsvoll ansieht, in einem Zwiegespräch. Sie ist unbärtig, hat den r. Arm in den Mantel gehüllt und hält in der l. Hand einen Zipfel ihres Gewandes. Dieser Figur in der Anordnung des Ganzen entsprechend tritt auf der l. Seite des Felsens ein mit einem Pilos bedeckter und dadurch als Odysseus charakterisirter bärtiger Mann hervor, welcher von der ihm den Rücken zukehrenden Hauptfigur nicht beachtet wird. Seine Aufmerksamkeit ist ganz und gar auf den zwischen den beiden vorhin beschriebenen Männern stattfindenden Vorgang gerichtet, und die erhobene Rechte mit den ausgespreizten Fingern deutet seine Gespanntheit an. Mit der Linken hält er die Scheide eines Schwertes. Er scheint activ in den Vorgang eingreifen zu wollen, wird aber von einem Begleiter mit beiden Händen an der Schulter und am Arme zurückgehalten. Dieser letzteren Gestalt entspricht auf der r. R. eine andere lebhafte Nebenfigur, welche mit der r. Hand nach dem Rande des Schildes greift. Hinter ihr ist das Hintertheil eines Schiffes mit dem Steuerruder sichtbar.

Nr. 2 (ebendas. 332; Gori, Mus. etr. III, 8). Die Figuren sind untersetzter und weniger schön, die Gewandungen länger und schwerfälliger und die Geberden weniger ausdrucksvoll als auf dem vorigen Relief. Philoctet, bis auf das leichte Gewand, welches nachlässig über dem Schenkel liegt, ganz nackt, steht in einer Felsenhöhle, an deren Eingange auf jeder Seite ein Baum emporgewachsen ist. Das l., unten umwickelte Bein hat er auf einen Felsblock gesetzt. Nicht genug, dass er wie auf dem vorigen Relief, in seiner l. Hand einen Bogen und zwei Pfeile hat, zeigt er auch noch mit seiner r. der ihm zunächst stehenden Männergestalt einen Pfeil, wie um zu sagen, was er damit beabsichtige. Die Nebenfigur auf dieser Seite ist wegen Mangels an Raum eng an den von der Linken gehaltenen Schild gelehnt, welchen sie ebenfalls mit der r. Hand anpackt. Das Schiff fehlt ganz. Besser und den analogen Figuren auf dem vorigen Relief entsprechender sind die beiden Männergestalten auf der l. R. dargestellt. Von diesen unterscheidet sich die des Odysseus nur dadurch von der des vorigen Reliefs, dass sie mit der Linken nicht den Schwertgriff, sondern einen Zipfel des Gewandes hält.

Nr. 1 (Florenz: Uffizj Nr. 440). Dieses Relief ist sehr verstümmelt. In der r. Hälfte entspricht es ziemlich der Nr. 2; doch trägt Philoctet die Chlamys wie auf Nr. 3. Die ihm zunächst stehende Figur ist am Kopfe verstümmelt. Von den beiden Figuren der l. Seite, denen die Köpfe völlig fehlen, ist Odysseus kaum verändert, nur etwas ungeschickter ausgeführt; sein Begleiter dagegen hält ihn nicht zurück, sondern tritt, mit der Linken das Schwert haltend, selbständiger in den Vordergrund.

Von der zweiten Gruppe ist am besten erhalten:

Nr. 5 (Florenz: Uffizj Nr. 88; R. Rochette, Mon. in. 55; Overbeck XXIV, 16). In oder vor einer Felsenhöhle, an deren Eingange auf jeder Seite ein Baum steht, sitzt Philoctet, nackt und bärtig, auf einem Steine, mit beiden Händen einen Stab haltend und sich darauf stützend. Sein kleines Gewand liegt nachlässig auf dem r. Schenkel. Das r., bis zur

Wade umwickelte Bein hat er auf ein Felsstück gesetzt. Neben seinem l. Fuss stehen ein Köcher und ein Bogen, beide an den Stein gelehnt. Er scheint nachdenklich auf die Rede des zu ihm herangetretenen, nur mit dem Pilos und der Chlamys bekleideten bärtigen Odysseus zu seiner Rechten zu hören, welcher, wie der aufgehobene Zeigefinger der Rechten andeutet, über etwas sehr Wichtiges zu ihm spricht. Diesem gegenüber, hinter Philoctet und unbemerkt von ihm, tritt ein unbärtiger, ebenfalls nur mit der Chlamys bekleideter Mann heran, welcher nach dem Köcher und dem Bogen greift. L. und r. am Ende jeder der beiden Reliefseiten steht eine Nebenfigur in etruskischer Gewandung, welche ein Ross am Zügel hält.

Nr. 4 (Volterra: tomba Inghirami). Die Stellungen und Beziehungen der drei Hauptpersonen zu einander sind denen des vorigen Reliefs ganz gleich. Ein Unterschied zeigt sich nur darin, dass die beiden Männer, welche r. und l. von dem mittleren stehen, nicht die griechische sondern die etruskische Gewandung tragen und in ihren Bewegungen viel steifer und plumper aufgefasst sind als auf dem vorigen Relief, welches überhaupt eine freiere Hand verräth. Ein weiterer Unterschied ist der, dass die beiden Nebenfiguren als Ruderer in einem Schiffe untergebracht sind, dessen beide Endschnäbel r. und l. im Hintergrunde hervortreten. Den beiden Figuren l. fehlen die Köpfe.

Nr. 6 (Cortona: Museum) und Nr. 7 (Volterra: Museum Nr. 333; Inghirami, Gal. om. I, t. 49; R. Rochette, Mon. in. 54; Overbeck XXIV, 17). Die beiden ziemlich gut erhaltenen Darstellungen der dritten Gruppe zeigen fast dieselbe, nur in einem Punkte geänderte Auffassung der drei mittleren Hauptpersonen. An die Stelle des Gesprächs ist hier eine Handlung getreten: der Vorgang ist um einen Schritt weiter gerückt. Philoctet lässt sich von Odysseus (dessen fehlender Kopf auf Nr. 7 durch einen falschen ersetzt ist) den kranken r. Fuss waschen. Dies zeigt ein auf Nr. 7 zwischen ihnen stehendes Wasserbecken an, welches aber auf Nr. 6 weggelassen ist. Der Schmerz, welchen diese Procedur dem kranken Manne verursacht, ist in seinem Gesichte ausgedrückt. Während dessen greift die dritte Hauptfigur auf der r. R. ungesäumt nach dem Bogen und dem Köcher. Man sieht in beiden Darstellungen den Umstand, dass es zwischen Odysseus und seinem Genossen eine abgekartete Sache war, erstere zu betrügen und zu berauben, viel deutlicher hervortreten als auf den beiden Reliefs der zweiten Gruppe. Von Nebenfiguren finden sich auf Nr. 6 nur die zwei Jünglinge mit ihren Rossen, wie auf Nr. 5; auf Nr. 7 dagegen hinter Odysseus ein Begleiter, wie auf Nr. 1, nur mit Schild und Schwert; ihm entsprechend r. ein Jüngling mit einem Rosse, ausserdem aber noch an beiden Enden das Schiff mit Steuerleuten, wie auf Nr. 4.

Auf allen diesen Monumenten ist ausser dem auf Lemnos in einer Felsenhöhle zurückgelassenen fusskranken Philoctet nur noch eine Persönlichkeit sofort zu erkennen: nämlich Odysseus. Weniger sein Pilos als vielmehr die Art seiner Betheiligung an dem Vorgange, seine Stellung und

vor allem der Ausdruck seines Gesichtes (τὸ στρυφνὸν καὶ ἐγρηγορός) sind selbst in diesen flüchtigen etruskischen Arbeiten so ausserordentlich charakteristisch, dass wir ihn nicht bloss auf den vier Monumenten, wo sein Kopf vollkommen erhalten ist, sondern, wegen der Analogie mit diesen, auch auf den übrigen dreien, wo er verstümmelt oder ganz verloren ist, unbedenklich annehmen dürfen. Schwieriger dagegen steht es mit der Bestimmung der dritten Hauptfigur auf der r. R. Doch die Gestalt des Odysseus giebt uns die wichtigsten Anhaltspunkte für die ganze Interpretation.

Schneidewin hat in einem unserer Ausführung im Folgenden zu Grunde gelegten, sehr inhaltsreichen Aufsatze, [1]) welcher von Overbeck in der Heroengallerie zu seinem Nachtheile nicht berücksichtigt worden, auf's Ueberzeugendste dargethan, dass der Odysseus auf Lemnos sowie die Ueberlistung des dort zurückgelassenen Philoctet durchaus nur als Neuerung der attischen Tragödie anzusehen sind. Denn weder die blossen Andeutungen der Ilias und Odyssee, [2]) welche vermuthen lassen, dass schon vorhomerische Aöden den bogenkundigen Philoctet und sein Schicksal besangen, noch die Ἰλιὰς μικρὰ des Lesches, welchem wir in der Chrestomathie des Proclus die älteste Gestaltung des Mythus verdanken, geben einen Anlass, den Odysseus bei dem Lemnischen Abenteuer zu vermuthen. Im Gegentheil zeigt das alte Epos, dass er sehr wohl entbehrt werden konnte, und Schneidewin ist es gelungen, dieses vollkommen zu begründen, indem er die feinen Fäden, welche jene in der trocknen Skizze des Proclus [3]) erzählten beiden Begebenheiten, die Abholung des Neoptolemos von Skyros durch Odysseus und die des Philoctet von Lemnos durch Diomedes, mit einander verknüpfen, auf's Schönste auseinander legt. [4]) Er weist nämlich durch verschiedene Belegstellen [5]) sehr überzeugend nach, dass der von Odysseus gefangene Helenos zu gleicher Zeit sowohl über die Nothwendigkeit des Philoctet und seines Herakleischen Bogens als auch über die der Aeakiden für die Eroberung Trojas schon im alten Epos geweissagt haben müsse, und dass die Wahrsagung des Helenos alle Kraft einbüssen und das Verdienst des Odysseus (den eingebracht zu haben, der die fata Trojana kenne) herabgedrückt werden würde, wenn etwa erst ein späterer Orakelspruch gezeigt hätte, dass mit Philoctet's Bogen noch nicht alles gethan sei. Beide Helden, Diomedes und Odysseus, seien zugleich ausgeschickt, der erstere nach Lemnos zum Philoctet, der letztere wie in der Odyssee nach Skyros zum Neoptolemos, dem er sofort die Achilleischen

---

[1]) Philologus 1849, p. 633 ff. Sophocleische Studien. [2]) Il. 2, 718. Od. 8, 219. 3, 190. — [3]) *Μετὰ ταῦτα Ὀδυσσεὺς λοχήσας Ἕλενον λαμβάνει καὶ χρήσαντος περὶ τῆς ἁλώσεως τούτου Διομήδης ἐκ Λήμνου Φιλοκτήτην ἀνάγει. ἰαθεὶς δὲ οὗτος ὑπὸ Μαχάονος καὶ μονομαχήσας Ἀλεξάνδρῳ κτείνει. καὶ τὸν νεκρὸν ὑπὸ Μενελάου καταικισθέντα ἀνελόμενοι θάπτουσιν οἱ Τρῶες. μετὰ δὲ ταῦτα Δηΐφοβος Ἑλένην γαμεῖ. Καὶ Νεοπτόλεμον Ὀδυσσεὺς ἐκ Σκύρου ἀγαγὼν τὰ ὅπλα δίδωσι τοῦ πατρός· καὶ Ἀχιλλεὺς αὐτῷ φαντάζεται.* — [4]) l. c. p. 647—650. — [5]) Philostr. jun. Imagg. 1, 865. Sophocl. Philoct. 60, 114 ff., 343 ff., 610 ff. u. 1336 ff.

Waffen übergebe. So fordere es die frische Poesie im Gegensatze z. B. zum Quintus Smyrnaeus, der den Helenos gar nicht ins Spiel bringe, erst auf Neoptolemos, dann auf Philoctet hinweise und beide nach einander holen lasse. Dass beide Abenteuer in den Excerpten des Proclus ziemlich weit auseinander liegen, dürfe nicht irren, sondern sei durch den Umstand begründet, dass die Poesie alles in natürlicher Weise hinter einander erzähle. Und indem Schneidewin somit gegen Welckers Annahme [1]) auftritt, dass im Auszuge des Proclus bei dem Namen Diomedes die Wörter „mit Odysseus" ausgelassen oder ausgefallen seien und dass Philoctet nicht anders als durch List habe gewonnen werden können, fügt er u. a. hinzu: „Warum soll nicht im Epos die einfache Mittheilung des Orakelspruches genügt haben, dem Philoctetes die ersehnte Wiedervereinigung mit den Seinigen annehmlich und unabweislich zu machen? Die Wege des Drama und des Epos laufen hierbei völlig auseinander: der Epiker geht auf raschen Erfolg der gebotenen That aus, das Drama fordert spannende Verwicklung: jenes sucht nicht nach Schwierigkeiten, dieses heischt sie. Im Epos ist es gerade Diomedes, der allein nach Lemnos geht, weil Philoctetes den Odysseus hasst, der ihn ausgesetzt hatte: beide theilen sich in die durch Helenos gebotenen Unternehmungen: bei Lesches kann folglich Philoctetes durchaus nicht überlistet sein, da das der Art des Diomedes fremd ist" ...... „Diomedes muss im Epos den Philoctetes durch Enthüllung des Orakels und durch Versprechen der Heilung leicht vermocht haben, ihm zu folgen. Auch verrathen Ilias und die Excerpte der Kyprien nicht, dass im Epos schon eine besondere Härte gegen Philoctetes hervorgetreten sei. Dadurch motivirten wohl erst die Tragiker die Halsstarrigkeit, s. Hermann zu Phil. I. Für das Epos genügte es, wenn die Achäer über der Schmauserei auf Tenedos die Wunde nicht beachteten und den edlen Genossen ohne Weiteres ausschlossen. Die Tragödie aber musste die Verstossung zur erbarmungslosen Härte steigern, um Philoctetes Widerstreben den Achäern gegenüber gerecht erscheinen zu lassen. Darum lehnt Odysseus bei Sophocles von vorneherein den Versuch, ihn λόγῳ πεῖσαι, ab und greift zu der seinem Wesen allein zukommenden List." [2])

Ebensowenig wird bei Erwähnung der Philoctet-Sage in der lyrischen Poesie des Pindar und Bacchylides des Odysseus gedacht. [3])

Somit führt uns die Gestalt des Odysseus in den vorliegenden Monumenten auf die durch die tragische Poesie gewonnene Version des Mythus. Und ganz natürlich erscheint es, wenn wir auf diesem Gebiete dem Odysseus zuerst begegnen, da für die Schwierigkeiten und spannenden Verwicklungen des Dramas nichts geeigneter war, die erfinderische Kraft des Dichters zu reizen, als gerade der Charaktertypus des δόλιος Ὀδυσσεύς. [4]) Kann nun in diesem Sinne von einer Begründung unserer Monumente durch die tragische Poesie die Rede sein, so ist damit noch keineswegs die Möglichkeit ausgeschlossen, neben Einwirkungen der dramatischen Ge-

---

[1]) Epischer Cyclus II, 238. — [2]) L. c. p. 649, 650. — [3]) Pindar, Pyth. I, 52. Bacchyl. Dithyr. fr. 16 u. 17. — [4]) Göthe bei Eckermann 2, 328.

staltung des Mythus sowohl gewissen Zügen des alten Epos oder der lyrischen Poesie als auch einzelnen Selbständigkeiten in der Auffassung des bildenden Künstlers zu begegnen. Da sich letztere aber am ehesten durch die Unterscheidung von den dramatischen und tragischen Merkmalen ergeben werden, so muss die Untersuchung mit der Vergleichung derjenigen alten einschlägigen Dramen beginnen, welchen der Zeit nach ein Einfluss auf die Monumente zustehen konnte.

Soviel wir wissen, sind es Aischylos, Sophocles, Euripides, Philocles, Kleophon, Antiphon, Theodectes, Achaios von Eretria, Epicharmos, Strattis, Ennius und Attius, welche die Philoctetes-Sage dramatisch bearbeitet haben. Von diesen Dichtern werden aber nur Aischylos, Sophocles, Euripides und Attius als Dichter des *Φιλοκτήτης Λήμνιος* für uns in Betracht kommen, da von den übrigen ausser den in den Didaskalien bewahrten Titeln kaum einige Nachrichten geblieben sind. [1])

Diejenigen Fragmente und Nachrichten aber, welche ausser dem wohlerhaltenen Philoctet des Sophocles von dem des Aischylos, des Euripides und des Attius auf uns gekommen sind, geben sowohl eine hinlängliche Zahl von Anhaltspunkten für die Reconstruction der dramatischen Entwicklung in den einzelnen Tragödien, als auch mehrfache Veranlassungen zu Vergleichen mit unsern Monumenten. Da aber besonders die Art der Einführung des Odysseus für den Unterschied der einzelnen Dramen charakteristisch ist, so beginnen wir den Vergleich am besten mit dieser Figur.

Auf dem von uns vorangestellten Bildwerke der ersten Gruppe Nr. 3 sieht man den Odysseus l. vom Philoctet. An dem eigentlichen Vorgange hat er bis jetzt noch keinen Antheil, denn Philoctet wendet ihm, seinem verhassten Todfeinde, den Rücken zu. Dagegen spielt der jüngere Grieche auf der andern Seite vom Philoctet offenbar eine wichtigere Rolle als Odysseus. Er sieht dem leidenden Heros voll aufrichtiger Theilnahme ins Antlitz, und dieser scheint trotz der lebhaften Aufregung voll Vertrauen zu ihm zu reden. Philoctet soll nach Troja kommen, das ist es, wozu ihn der junge Grieche in begütigender Weise zu überreden sucht. Ganz sinnreich hat nun der bildende Künstler den Zweck des letzteren durch

---

[1]) Von Philocles, Kleophon und Antiphon sind bloss die Titel eines *Φιλοκτήτης* da. Welcker, gr. Trag. III, 882, 967 ff., 1010 ff., 1040 ff. Schneidewin vermuthet, dass der bei Servius ad Aen. III, 402 sich findende Mythus auf einen dieser Tragiker zurückzuführen sei. Eine eigenthümliche Version des Mythus war die des Theodectes von Phaselis. Bei ihm war Philoctet nicht am Fusse, sondern an der r. Hand verwundet und suchte sich dadurch zu helfen, dass er ähnlich wie bei Sophocles das leidende Glied abschlagen wollte, cf. v. 720 und 1160. Welcker l c. 1073; Anecd. Gr. Paris. I, p. 243. Von Achaios besitzen wir ausser dem Titel nur ein bei Suidas erhaltenes Fragment aus einem *Φιλοκτήτης ἐν Τροίᾳ*, Urlichs, Achaei Eretr. rel. p. 34 ff. Ueber die betreffenden Komödien des Epicharmos, Antiphanes und Strattis wissen wir nichts Näheres; wahrscheinlich travestirte Strattis den Philoctet des Euripides: Bernhardy, Griech. Literaturgesch II, 903 ff. Schneidewin, Einl. zu Soph. Philoct. p. 206. Meineke Com. gr. fr. II, 779. III, 129.

die ihm beigegebene Nebenfigur angedeutet, indem diese, ebenfalls mitleidig bittend und auf den alten Helden schauend, bereits im Begriff ist, fortzugehen. Philoctet aber will nicht, das sieht man besonders an der Darstellung seiner l. Hand, mit welcher er den Bogen und die Pfeile wohlweislich an sich hält. Er ist nicht bereit, mit diesen den Griechen, die ihn durch die hartherzige Zurücklassung auf Lemnos so schwer gekränkt haben, für die Eroberung Trojas zu dienen; und die seine Rede begleitende Bewegung seines r. Armes zeigt deutlich, wie lebhaft der schwer beleidigte Dulder seine triftigen Gründe zur Weigerung dem jungen Griechen auseinander setzt. Letzterer, schmerzlich bewegt, wie er ist, scheint denn auch vollkommen von der Berechtigung seines Widerstrebens überzeugt zu sein. Mit diesem Vorgange ist aber der verschlagene Odysseus, der lieber List oder Gewalt als Ehrlichkeit und Recht anwendet, nicht einverstanden. Man sieht, wie ungeduldig er schon lange dem Gespräche zugehört hat. Auf's Aeusserste gespannt hebt er die r. Hand auf, er will eingreifen und mit Gewalt das durchsetzen, was der andere durch gutherzige Ueberredung zu erreichen strebt. Doch der Originalkünstler, d. h. der, nach welchem dieses wie die andern Monumente der Gruppe gearbeitet ist, zeigt uns auf eine geistreiche Art, dass Odysseus hier nicht der Mann ist, um einen Philoctet zu gewinnen. Denn die Nebenfigur, welche ihn packt und zurückhält, hat keinen andern Zweck, als uns zu veranschaulichen, dass an dieser Stelle List und Gewalt nicht die rechten Mittel sind. Es ist, als ob dieser Begleiter, welcher bedeutsam auf Philoctet und den jungen Griechen sieht, zum Odysseus sagte: Menge dich nicht in das Gespräch, du verdirbst die Sache, lass deinen Gefährten nur machen, der versteht's besser als du.

Ich glaube mit Gewissheit, dass wir hier die Charaktere der schönen Tragödie des Sophocles und somit in dem jungen Griechen den edlen Neoptolemos vor uns haben. Ueber die dichterische Verbindung desselben mit dem Odysseus handelt Schneidewin sowohl in seinen Sophocleischen Studien,[1]) als auch in seiner Einleitung zum Philoctet u. a. mit folgenden Worten: „Die Vereinigung des dem Philoctet gänzlich unbekannten Heldenjünglings mit Odysseus, zweier grundverschiedener Charaktere, ist die überaus glückliche Erfindung unseres Dichters.“ (Auf diese Vereinigung scheint Sophocles dadurch gekommen zu sein, dass schon im Epos das Geschick des Neoptolemos mit dem des Philoctet ganz enge zusammenhing.)[2]) „Sie erzeugt die spannendste dramatische Verwicklung und giebt die schönste Gelegenheit, den jugendlich unverdorbenen Heldensinn der berechnenden, kalten Weltklugheit gegenüber ins hellste Licht zu setzen. Neoptolemos, das Ebenbild seines Vaters (354 ff.), gewinnt schon als Sohn des Achilleus, wie durch sein offenes Wesen, auf der Stelle Philoctets Zuneigung; ausserdem hat er, als am ersten Zuge nicht betheiligt, an Philoctets Leiden keine Schuld, s. 72 ff. Noch unerfahren mit den Consequenzen seines Eingehens in die Plane des Odysseus und noch bildsam

[1]) L. c. p. 651. — [2]) Welcker, Rh. Mus. V, 468.

genug, den Absichten des erprobten Helden sich anzuschmiegen, wird er vor unsern Augen durch die von den Umständen rasch geförderte Entwicklung seines Charakters zum Helden. Gewonnen durch die Aussicht auf Ruhm und mit der göttlichen Fügung bekannt, verleugnet er, um Odysseus zu unterstützen, seinen angebornen geraden Sinn; allein er besteht siegreich den Kampf zwischen der Stimme des Herzens und der äusseren Verpflichtung. Den Hass der Atriden, die Rache des Heeres missachtend, will er sein gegebenes Wort vollständig lösen. So erscheint Neoptolemos als eine der liebenswürdigsten und edelsten Gestalten des trojanischen Sagenkreises." [1]) Wie im Philoctet des Sophocles, so ist auch in unserm Bildwerke das von Odysseus von vorn herein missgedeutete *πεῖσαι Φιλοκτήτην λόγῳ* [2]) die eigentliche Aufgabe im Gegensatze zur List und Gewalt, deren Ohnmacht hier wie dort gezeigt wird. Wie im Drama die Figur des Odysseus durch das Scheitern seines ränkevollen Planes hinter dem edlen Neoptolemos an Bedeutung und an Interesse von Seiten der Zuschauer zurücksteht, so erscheint auch hier die Figur des Neoptolemos bei weitem wichtiger. Er allein ist es, welcher mit dem Philoctet unterhandelt, während Odysseus als eine weit weniger geeignete Persönlickkeit in den Hintergrund gestellt ist. Schon der Umstand, dass letzterer Gewalt brauchen will, zeigt wie er seine Rolle bereits verspielt hat, denn ihm kommt die List zu. Philoctet dagegen erscheint hier wie bei Sophocles als der schwer gekränkte echte Heros, welcher lieber auf dem ihm heimisch gewordenen öden Eilande in aller Einsamkeit mit seinem theuren Bogen zurückbleiben und seine Qualen nach wie vor mit starkem Charakter ertragen will, als seinen Feinden, die ihn jetzt in ihrer Noth zu finden und obendrein nach alter Weise zu überlisten suchen, auch nur einen Finger breit nachgeben.

Somit sind wir bei dieser Reliefcomposition vollkommen berechtigt, von einer Reproduction des innern Gehaltes in der tragisch-dramatischen, speciell Sophocleischen Version des Mythus zu sprechen. Wollen wir aber den dargestellten Moment fixiren, so meine ich, dürfen wir mit Anlehnung an die Sophocleische Poesie recht wohl sagen: Es ist derjenige Augenblick, in welchem der die grossherzige Sinnesart des Peliden nicht verleugnende Neoptolemos, von schmerzlicher Reue ergriffen, weil er sich von Odysseus verleiten liess, den ihm arglos vertrauenden, hülflosen Philoctet zu täuschen: — zurückgekehrt ist, gegen den Willen des Odysseus dem Philoctet seinen auf unehrliche Art genommenen Bogen wieder eingehändigt hat und nun fortfährt, durch Güte ihn, den anhaltend Widerstrebenden zu überreden. Und schon ist Neoptolemos auf dem Punkte, sich ganz dem alten gleichgearteten Freunde seines Vaters Achilles zu ergeben, da will Odysseus gewaltthätig eindringen. Doch nur einen Augenblick, denn bald richtet Philoctet seine Pfeile auf ihn, und der schnelle Laertiade verschwindet wie der Blitz aus dem gefährlichen Bereiche derselben. [3])

---

[1]) Einleit. zu Soph. Phil. p. 205. — [2]) V. 612, 1332. Schneidewin, Philol. 1849, p. 651. — [3]) Cf. v. 1222—1410.

Durch diese wohlanstehende Vergleichung sinkt nun aber das Bildwerk noch keineswegs zu einer sklavischen Illustration des Sophocles herab. Denn trotz des gleichen geistigen Grundgehaltes beider, der Dichtung und des Reliefs, würde es äusserst schwer sein, innerhalb der oben citirten Verse eine Situation zu finden, welche ganz genau der Verknüpfung der auf dem Bildwerke dargestellten Personen entspräche. Um so höher erscheint daher das Verdienst des Originalkünstlers, den innern Gehalt der Sophocleischen Dichtung in einer freien Weise reproducirt zu haben. Ganz besonders aber tritt seine Selbständigkeit, wie oben schon bemerkt ist, in den beiden Nebenfiguren hervor. In ihnen die Gestalten des Chors, speciell des Sophocleischen, zu erblicken, dazu ist gar kein Anlass vorhanden.

Ob aber das Original-Monument direct durch die Sophocleische Dichtung beinflusst sei, lässt sich wohl kaum entscheiden. Nicht uninteressant sind in dieser Beziehung einige Notizen über ein verlorenes Drama des Ennius, von welchem schon Welcker vermuthete, dass es auf den Philoctet des Sophocles zurückführen sei. [1]) Aber alles, was wir hierüber wissen, ist so allgemeiner Art, dass sich bezüglich unseres Monumentes gar keine Vergleichungspunkte ergeben.

Es wäre hier am Platze nachzuweisen, dass die Philoctete des Aischylos, Euripides und Attius für die erste Gruppe unserer Reliefs nicht in Betracht zu ziehen seien, wenn nicht dieser Beweis am besten durch die Behandlung der zweiten und dritten Gruppe gegeben würde.

Es bleibt somit noch ein Blick auf die beiden andern Monumente der ersten Gruppe übrig, von denen schon im Allgemeinen gehandelt ist, und welche wegen der gleichen Auffassung ebenfalls auf den Philoctet des Sophocles zurückzuführen sind. Nur scheint der dargestellte Moment trotz der mangelhafteren Technik noch etwas prägnanter gefasst zu sein. Was will Philoctet mit dem Pfeil in der r. Hand? Ihn dem Neoptolemos übergeben? Gewiss nicht. Ich glaube, es ist hier der im ersten Relief der Gruppe nur vorbereitete Augenblick, in welchem Philoctet, welcher eben seine Waffen zurückerhalten, gegen seine Feinde drohend von der Erprobtheit seiner Pfeile redet, und wo der freche Odysseus, der eben mit Gewalt gegen ihn vorschreiten will, plötzlich zu seinem Schrecken einsieht, dass es das Gerathenste ist, sich aus dem Staube zu machen. Für den Neoptolemos, der bei Sophocles dem Philoctet zu wehren sucht, passt der 1300. Vers: *ἆ μηδαμῶς, μὴ πρὸς θεῶν, μεθῇς βέλος.* Philoctet aber begnügt sich dem Neoptolemos gegenüber mit einer kräftigen Verwünschung der fürstlichen Maulhelden im Griechenheere:

ἀλλ' οὖν τοσοῦτον γ'ἴσθι, τοὺς πρώτους στρατοῦ,
τοὺς τῶν Ἀχαιῶν ψευδοκήρυκας. κακοὺς
ὄντας πρὸς αἰχμήν, ἐν δὲ τοῖς λόγοις θρασεῖς.

---

[1]) Welcker, gr. Trag. III, 1375. Vgl. übrigens auch Ribbeck, trag. lat. rel. p. 53, 258.

Wir kommen jetzt zur zweiten Gruppe unserer Aschenkisten, und zwar zu Nr. 5.

Hier ist das Verhältniss des Odysseus zum Philoctet ein ganz anderes. Beide sind mit einander in einem eindringlichen Gespräche begriffen. Entweder hat Philoctet sich mit seinem Todfeinde versöhnt, was sehr unwahrscheinlich ist, oder aber er kennt ihn nicht. Sinnend stützt sich der alte kranke Held auf seinen Stab, [1]) den er, auf einem Steine sitzend, unter das Kinn gerückt zu haben scheint. Diese Haltung zeigt an, dass er ganz in die Rede des Laertiaden versunken ist und auf das, was um ihn vorgeht, nicht achtet. Dass dieser es aber nach seiner gewohnten Weise nicht aufrichtig mit ihm meint, beweist der ganze Vorgang. Nur darum sucht er die Aufmerksamkeit des ehrlichen Philoctet in vollem Masse zu fesseln, damit sein Begleiter ungestört sich des Herakleischen Bogens und Köchers bemächtigen könne. Hier ist Odysseus ganz entschieden eine Hauptperson, sowie seine bethörende Rede der eigentliche Kernpunkt in der Auffassung der Gruppe, und das dargestellte Ereigniss wickelt sich im Gegensatz zu den lebhaft bewegten Reliefs der ersten Gruppe so ruhig und überhaupt so ganz und gar nach der Art des schlauen Sisyphiden ab, dass es wie gemacht erscheint zur Ausführung eines heimlichen Diebstahls. Dem Begleiter des Odysseus dagegen liegt nichts weiter ob, als den günstigsten Augenblick für die That abzupassen und keck zuzugreifen, während dem Odysseus die langsame Vorbereitung dieses Augenblickes, also die eigentliche Aufgabe der Ueberlistung in die Hände gegeben ist. Die beiden Nebenfiguren, welche die Rosse halten, sind stumme Statisten, bei denen es gleichgültig ist, ob man sie für die Repräsentanten des Chors oder für Diener des Odysseus und seines Gefährten oder für blosse symmetrisch den Raum füllende Figuren hält. Letzteres scheint mir das Wahrscheinlichste zu sein. Möglich ist es freilich, dass der Künstler die Rosse deshalb dahin gesetzt hat, um anzuzeigen, dass mit ihrer Hülfe der fusskranke Philoctet von seiner Höhle an den Strand gebracht werden müsse. [2])

Nach dieser Beschreibung müssen wir uns mit Michaelis, der übrigens nicht ausführlicher darauf eingeht, [3]) dagegen erklären, wenn Rochette [4]) und Overbeck [5]) für das vorliegende Relief (sowie noch für ein zweites, in der dritten Gruppe zu besprechendes) ohne weitere Begründung einen ausschliesslichen Einfluss des Sophocleischen Philoctetes etwa mittels der gleichnamigen Tragödie des Attius annehmen. Denn weder die Art, wie Philoctet bei Sophocles und Odysseus redet, giebt irgend einen Anhaltspunkt für die Interpretation unserer Scene, noch nimmt Neoptolemos ohne Wissen und Erlaubniss des Philoctet den Bogen. Dazu kommt, dass die Charakteristik sowie die Beziehung der Personen zu einander innerhalb

---

[1]) R. Rochette hält diesen Stab für den Bogen, ohne zu bedenken, dass die Stellung und Haltung des Gefährten vom Odysseus dann nicht erklärlich sein würde. Vollends widerlegen die übrigen Reliefs der zweiten und dritten Gruppe diesen Irrthum. — [2]) Cf. Gori Inscript. Etr. III, tab. 39. — [3]) Ann. d. Inst. 1857, p. 272. — [4]) L. c. p. 290 ff. — [5]) L. c. p. 575.

der Gruppe schnurstracks den oben entwickelten Grundzügen des Sophocleischen Dramas entgegenlaufen. Somit sind wir genöthigt, uns näher auf die Stücke des Aischylos, Euripides und Attius einzulassen. Mögen nun auch die bezüglichen Ansichten der Philologen weit aus einander gehen, wie man schon aus dem Umstande abnehmen kann, dass Hermann, Welcker, Düntzer und Cramer der Meinung sind, Attius habe sich dem Aischylos angeschlossen, Scaliger, Hartung, Näke und Ladewig für die Anlehnung an den Euripides eintreten, Schneidewin und Ribbeck dagegen bei Attius mehr Contamination und Selbständigkeit annehmen: — so dürfte sich dennoch das eine oder andere sichere Moment aus dieser Menge von Ansichten schon auffinden lassen.

Sehr wichtig in dieser Frage sind zwei *λόγοι* des Dion Chrysostomos, der LII. *περὶ Αἰσχύλου καὶ Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου ἢ περὶ τῶν Φιλοκτήτου τόξων* und der LIX.: *Φιλοκτήτης*. Aus dem 52. *λόγος* erfahren wir, dass sowohl bei Aischylos als bei Euripides Odysseus die eigentliche Hauptperson des Dramas war, welche den Philoctet zu überlisten und zu gewinnen hatte. Der Unterschied zwischen beiden aber war der, dass der Odysseus des Aischylos ein echter Heros blieb, allerdings *δριμὺς καὶ δόλιος*, aber *ὡς ἐν τοῖς τότε, πολὺ δὲ ἀπέχοντα τῆς νῦν κακοηθείας, ὥστε τῷ ὄντι ἀρχαῖον ἂν δόξαι παρὰ τοὺς νῦν ἁπλοῦς εἶναι βουλομένους καὶ μεγαλόφρονας.* Am Aischyleischen Odysseus sah man nicht das *ἐπιβεβουλευμένον οὐδὲ στωμύλον οὐδὲ ταπεινόν* des Euripideischen. Auch hatte Aischylos keine Sorge dafür getragen, den Odysseus auf eine besondere Art für den Philoctet unkenntlich zu machen, da ja für die Zuschauer der Gedanke an die zehn Jahre der Trennung, an das Elend und die Krankheit des Philoctet hinlänglich genügen konnte, um anzunehmen, dass dem Philoctet die Sehkraft sowie das Gedächtniss für die äussere Erscheinung des Odysseus geschwächt seien. Bei Euripides dagegen war, wie überhaupt für dergleichen Kleinigkeiten, so auch hiefür durch Verwandlung des Odysseus mit Hülfe der Athene Sorge getragen. Bei beiden bediente sich Odysseus der List. Aber in Betreff des Aischyleischen Odysseus heisst es bei Dion: *καὶ μὴν ἡ ἀπάτη ἡ τοῦ Ὀδυσσέως πρὸς τὸν Φιλοκτήτην καὶ οἱ λόγοι, δι' ὧν προςηγάγετο αὐτὸν, οὐ μόνον εὐσχημονέστεροι καὶ ἥρωι πρέποντες, ἀλλ' οὐκ Εὐρυβάτῳ ἢ Παταικίωνι, ἀλλ' ὡς ἐμοὶ δοκοῦσι, καὶ πιθανώτεροι. τί γὰρ ἔδει ποικίλης τέχνης καὶ ἐπιβουλῆς πρὸς ἄνδρα, καὶ ταῦτα τοξότην, ᾧ εἴ τις μόνον ἐγγὺς παρέστη, ἀχρεῖος ἡ ἀλκὴ ἐγεγόνει.* Bei Aischylos bestand die List darin, dass Odysseus den Philoctet *τὰς τῶν Ἀχαιῶν συμφορὰς καὶ τὸν Ἀγαμέμνονα τεθνηκότα καὶ τὸν Ὀδυσσέα ἐπ' αἰτίᾳ ὡς οἷόν τε αἰσχίστῃ καὶ καθόλου τὸ στράτευμα διεφθαρμένον* glauben machte und dadurch bewog, ihn, den Odysseus bei sich aufzunehmen. Bei Euripides dagegen, dessen *σύνεσις καὶ περὶ πάντα ἐπιμέλεια .... ὥσπερ ἀντίστροφός ἐστι τῇ τοῦ Αἰσχύλου, πολιτικωτάτη καὶ ῥητορικωτάτη οὖσα,* erreichte Odysseus dasselbe dadurch, dass er sich *μετὰ πάσης ἐν τῷ εἰπεῖν δυνάμεως* beim Philoctetes als Flüchtling und Freund des ermordeten Palamedes einschmeichelte, welchen, wie er erzählte, der *κοινὸς τῶν Ἑλλήνων λυμεών*, Odysseus selber nämlich, fälschlicherweise des Verraths beschuldigt habe.

Bei diesen wenigen Nachrichten würde es uns freilich schwer werden,

auf unserm Relief in der Gestalt des Odysseus den Unterschied der Aischyleischen oder Euripideischen Auffassung zu erkennen, wenn nicht ein anderes Kriterium zu Hülfe käme. Bei Aischylos nämlich hatte Odysseus keinen Genossen, von Euripides aber sagt Dion im Gegensatze zu Aischylos: *οὐ μόνον δὲ πεποίηκε τὸν Ὀδυσσέα παραγιγνόμενον, ἀλλὰ μετὰ τοῦ Διομήδους· Ὁμηρικῶς καὶ τοῦτο.* Hermann vermuthet zwar den Eurybates, den Herold des Odysseus, als Begleiter desselben: non est enim credibile solos Ulyssem, Philoctetam et chorum eam fabulam egisse, praesertim quum Aeschylus in singulis actibus novam introducere personam consuevisset. — Aber diese Vermuthung wird weder durch irgend eine Ueberlieferung noch durch irgend ein Fragment begründet, und es ist ihr Niemand gefolgt, da Dion ausdrücklich dagegen spricht. [1]) Dion hat bei der Vergleichung der drei Tragödien hauptsächlich das Verhältniss des Odysseischen Charakters zu der ihm gestellten Aufgabe ins Auge gefasst. [2]) Wäre nun bei Aischylos irgend eine, in dieser Beziehung noch besonders in Betracht kommende Persönlichkeit wirklich vorhanden gewesen, so würde Dion nicht unterlassen haben, ebenso von ihr zu sprechen wie vom Neoptolemos des Sophocles, oder sie wenigstens zu erwähnen wie den Diomedes des Euripides. In der ganzen Ausführung aber stellt der fein beobachtende Dion offenbar den Euripideischen und Sophocleischen Odysseus mit seinem Begleiter dem alleinstehenden Odysseus des Aischylos gegenüber, und Welckers Bemerkung scheint durchaus richtig zu sein, wenn er sagt, dass sich mit dem einfacheren Plane des Aischylos ein Begleiter wie Diomedes vermuthlich gar nicht vertragen haben würde, da dieser eine eigenthümliche Rolle und Bestimmung erfordert hätte. Man beachte nur bei Dion den schon citirten Satz: *τί γὰρ ἔδει .... ἐγεγόνει*, nach welchem es scheint, als ob es dem bei Aischylos besonders heroisch aufgefassten Odysseus (vornehmlich mit Hülfe eines Gottes) nicht schwer geworden sein könne, ohne eine weitere Persönlichkeit seinen Zweck zu erreichen. [3])

Somit ist kein Grund vorhanden, weder bei den Reliefs der zweiten, noch bei denen der dritten Gruppe den Aischylos in Betracht zu ziehen,

---

[1]) Hermann Opusc. III, 116; Welcker, Rh. Mus. V, 468, 476; Düntzer, Zeitschr. für A. W. 1838, N. 4, p. 44; Schneidewin, Philol. 1849, p. 650; Cramer, L. Attii fragm. p. 47. — [2]) Welcker, l. c. 479 über die Beurtheilung der Aischyleischen Tragödie vom Standpunkte der Trilogie. Dagegen Nitzsch, Sagenpoesie, p. 644 ff. — [3]) Welcker, l. c. 468, 475 ff. Hermann, l. c. p. 127. Sehr interessant ist eine von Michaelis, Ann. d. Inst. 1857, p. 263, Tav. d'agg. H, N. 6 edirte Gemme, weil sie die einzige Darstellung des Philoctetes ist, welche an die Aischyleische Version erinnert, wie von Michaelis schon bemerkt worden. Drei Kennzeichen rechtfertigen diese Annahme: 1) Odysseus ohne Begleiter; 2) das Fragment *κρεμαστὰ τόξα πίτυος ἐκ μελανδρύου*; 3) das Fragment *ὄκορνοι*. Nur scheinen Köcher und Bogen hier nicht an einem Felsen aufgehängt zu sein. Geht also die Gemme auf Aischylos zurück, so ist sie ein Grund gegen Welckers, auch von Michaelis acceptirte Vermuthung, dass bei Aischylos ein Krankheitsanfall den Odysseus in den Stand gesetzt habe, sich des Bogens zu bemächtigen, eine Annahme, welche der List des Odysseus die Spitze abbricht (Rh. Mus. V, 476).

denn auf diesen ist es deutlich ausgesprochen, dass Odysseus allein nicht hinreicht, um in den Besitz des Bogens und der Person des Philoctet zu gelangen. Da nun aber auch die Charaktere der Sophocleischen Tragödie ihren Grundzügen nach durchaus abzuweisen sind, so bleibt uns noch die Frage nach den beiden andern Tragikern, dem Euripides und Attius übrig.

Wenn nun auch die Ansichten über den Gang und die Entwicklung des Lemnischen Philoctetes dieser beiden letzteren sehr von einander abweichen, so lassen sich trotzdem einige nicht unwichtige Punkte mit Gewissheit aufstellen.

Erstens wissen wir nach Dion auf's Bestimmteste, dass Euripides den Odysseus nicht ohne seinen herkömmlichen Begleiter, den Diomedes, liess. „Diese homerische Verbindung hatte," um mit Schneidewin zu reden, „wie es scheint, kein tieferes Motiv: wenn man will, kann man sagen, den von Aischylos aufgegebenen Diomedes des Lesches brachte er mit dem Aischyleischen Odysseus zusammen." [1]) Ferner steht der Umstand fest, dass Odysseus bei Euripides die Hauptfigur war, und der jugendliche Diomedes seinem Charakter gemäss immer nur da einzugreifen hatte, wo es eine frische That galt. [2]) Endlich lässt sich nicht annehmen, dass, da bei Euripides alles Gewicht auf die Ueberlistung durch die Kunst und Kraft der Rede (*μετὰ πάσης ἐν τῷ εἰπεῖν δυνάμεως*) gelegt war, Odysseus nach Welckers Vermuthung [3]) einen Krankheitsanfall des Philoctet benutzt haben sollte, um in den Besitz des Bogens zu gelangen. Schon deshalb nicht, weil er dadurch allen Ruhm, mit welchem er bei Euripides von vornherein (Prolog: Dio Chr. Orat. 59) ins Feld zieht, sofort wieder eingebüsst haben würde. Vielmehr scheint nichts natürlicher zu sein, als dass Odysseus dergestalt den Philoctet durch seine Rede bethörte, dass letzterer seinen Bogen ganz ausser Acht liess. Und diesen Augenblick musste Diomedes benutzen, um zuzugreifen. Welche Rolle sollte der Tydide sonst wohl gespielt haben, er, der dem Dichter keinen Anlass geben konnte, eine solche Wirkung geistiger Gegensätze zu erzielen, wie Sophocles mit seinem Neoptolemos? [4])

Somit unterliegt es keinem Zweifel, dass wir in dem Euripideischen Drama dieselben Grundzüge vor uns haben wie auf den beiden Reliefs der zweiten Gruppe. Hier sehen wir den echten Odysseus, den schlauen und vorsichtigen Redner, welchem es gelingt, *μετὰ πάσης ἐν τῷ εἰπεῖν δυνάμεως* den arglosen Philoctet in einem solchen Grade zu beschäftigen, dass dieser seinen Bogen ausser Acht lässt. Der Begleiter des Odysseus dagegen ist Diomedes, der jugendlich frische und thatkräftige Tydide, welcher, seinem Wesen vollkommen entsprechend, schnell und keck nach dem Bogen greift. [5]) Der ganze Moment endlich dient zur weitern Bestätigung

[1]) L. c. p. 651. — [2]) Schol. ad Soph. Philoct. v. 1. *παρ' ὅσον ὁ μὲν Εὐριπίδης πάντα τῷ Ὀδυσσεῖ περιτίθησιν, οὗτος δὲ* (Sophocles) *τὸν Νεοπτόλεμον παρεισάγει.* Cf. Petersen, Diss. de Euripidea Philocteta p. 10. — [3]) Rh. Mus. V, 476, Gr. Trag. II, 516. — [4]) Müller, Handb. §. 415, 2. — [5]) Jahn, Archäol. Beiträge p. 396 ff.

dessen, was schon oben über die Art der Ueberlistung bei Euripides bemerkt worden ist.

Wäre es aber nicht möglich, hier einen etwa durch Attius vermittelten Einfluss des Euripides nachzuweisen?

Trotz aller Meinungsverschiedenheit über die Fragmente der einschlägigen Tragödie des Attius, trotzdem, dass eine Contamination oder eine gewisse Selbständigkeit des Attius immerhin wahrscheinlich bleibt, meine ich nämlich dennoch dieselben Grundzüge wie bei Euripides in den Fragmenten des Attius zu erkennen. Solche Grundzüge aber fallen vorzugsweise bei der Beurtheilung des gegenseitigen Verhältnisses der bildenden Kunst und der Poesie ins Gewicht, da sie es sind, welche dem Künstler den besten Anhalt für die Darstellung des prägnantesten Momentes gewähren.

Auch bei Attius spielt Odysseus eine sehr hervorragende Rolle. Dies wird hinlänglich durch das I. Fragment [1])

> Inclute, parva prodite patria,
> Nomine celebri claroque potens
> Pectore, Achivis classibus auctor,
> Gravis Dardaniis gentibus ultor,
> Laertiade!

bewiesen. Mit der grössten Vorsicht und Behutsamkeit geht er zu Werke (Fragm. III und VI). Wie er dann, sich selbst verstellend, den Philoctet durch ein Gespräch über die Ereignisse vor Troja zu täuschen suchte, das machen die Fragmente XVI und XVIII sehr wahrscheinlich. Und dass zum Schluss Odysseus nicht allein den Philoctet mit sich fortführte, das beweist das XXI. Fragment: Agite ac vulnus ne succusset gressus, caute ingredimini.

Hier vermuthet nun Cramer [2]) ohne Grund den Chor, sei es der Lemnier oder der mitgekommenen Schiffsleute als Begleiter des Odysseus. Ich meine aber, dass es viel näher liegt, an den in späterer Zeit um so herkömmlicheren Begleiter des Odysseus, den Diomedes zu denken.

Da nun schwerlich Jemand in den übrigen wenigen Fragmenten des Attius gewisse Züge finden wird, die den eben angedeuteten widersprechen, so dürfte die Vermuthung, dass zwischen dem vorliegenden Relief und der Tragödie des Attius recht wohl eine Beziehung stattfinden könne, nicht ohne Grund sein, um so mehr als diese Tragödie demselben italischen Boden entstammt wie unsere Monumente.

Auf das andere Relief der zweiten Gruppe sowie auf die Nebenfiguren in beiden noch weiter einzugehen, als schon in der allgemeinen Beschreibung geschehen ist, dazu findet sich kein Anlass.

Was die beiden Reliefs der dritten Gruppe anlangt, so dürfen wir uns jetzt etwas kürzer fassen. Man sieht, wie schon in der allgemeinen Beschreibung angedeutet worden, dass hier in der Auffassung der Chara-

---

[1]) Nach Ribbeck. — [2]) L. c. p. 54.

ktere dieselben Grundzüge gegeben sind wie auf den beiden vorigen Reliefs. Unbedenklich erkennen wir hier den Einfluss des Euripides oder des Attius. Ausser der Ueberlistung durch die Rede aber bedient sich der schlaue Odysseus hier noch eines weiteren Mittels: er macht nämlich den Arzt, indem er dem kranken Philoctet, in dessen Antlitz der von dieser Procedur verursachte Schmerz deutlich ausgedrückt ist, den Fuss wäscht und zugleich, wie es scheint, einen neuen Verband anlegt. Dieser Vorgang musste die Aufmerksamkeit des Philoctet um so mehr von seinem Bogen ablenken und dem Diomedes bei seinem Diebstahle sehr zu Hülfe kommen.

Ob nun diese Fusswaschung beim Euripides oder beim Attius oder bei beiden vorkam, oder auch nicht, das lässt sich aus den vorhandenen Fragmenten nicht erkennen. Immerhin kann sie eine selbständige Idee des bildenden Künstlers gewesen sein. Doch bei dem hinlänglich constatirten Zusammenhange dieser Monumente mit der dramatischen Poesie ist es wahrscheinlicher, dass die Fusswaschung schon in letzterer vorhanden war, und zwar am ehesten bei Attius. Denn, wenn schon Euripides sich ihrer bedient hätte, so würde Dion Chrysostomos, welcher an letzterem Dichter neben dem rhetorischen Element besonders die äusserlichen Abweichungen vom Aischylos hervorhebt, gewiss an dieses Hauptmittel der Ueberlistung erinnert haben. Bei Euripides aber bleibt es immer die *μεγάλη ἐν τῷ εἰπεῖν δύναμις*, mit welcher Odysseus alles macht.

CAPITEL XII.

Philoctetes und Paris.

Ein vereinzeltes bisher noch nicht publicirtes Relief des Museums zu Volterra *(Nr. 334)* stellt den Einzelkampf zweier Bogenschützen, eines älteren und eines jüngeren, dar. Ersterer ist baarhäuptig und bärtig, letzterer aber unbärtig und mit phrygischer Kopfbedeckung versehen. Beide tragen ein bis an die Kniee reichendes Gewand, welches bei dem älteren einen Theil der Schulter und des Armes frei lässt, bei dem jüngeren dagegen den ganzen Oberleib bedeckt und mit Aermeln versehen ist. Der l. Fuss des älteren ist mit Binden umwunden, während der r. Fuss desselben ganz bloss dasteht; der jüngere dagegen trägt eine stiefelartige Fussbekleidung. Der ältere Schütze dringt mit gespanntem Bogen auf den jüngeren ein; dieser aber scheint zurückzuweichen, obwohl er ebenfalls Bogen und Pfeil auf den Gegner gerichtet hat.

Dass hier nicht ein Bogenzweikampf allgemeiner Art, sondern die specielle Situation zweier bestimmter Schützen vorliegt, zeigt schon die äusserliche Unterscheidung dieser letzteren. Der mit Binden umwundene

Fuss des älteren Schützen giebt uns den Namen desselben: — es ist Philoctet, und zwar der *Φιλοκτήτης ἐν Τροίᾳ*, welcher nach neunjährigem Schmerzenslager auf Lemnos zum Griechenheere vor Troja zurückgekehrt ist, damit dem Willen der Götter gemäss ausser durch Neoptolemos und die Achilleischen Waffen ganz besonders durch ihn und seinen berühmten Herakleischen Bogen der Untergang des alten Ilion herbeigeführt werde. Philoctets glänzendste That vor den feindlichen Mauern aber ist die Erlegung des Paris, der ihm an Ruhm und Tüchtigkeit in der Bogenkunst fast gewachsen war. So erkennen wir denn in dem Gegner des Philoctet auf unserm Bilde den Urheber alles Verderbens, den Paris, dessen Unterliegen dadurch angedeutet wird, dass er zurückweicht.

Fragen wir nun, auf welche Version des Mythus dieses kleine Bildchen zurückgehe, so wird es schwer sein, darauf eine bestimmte Antwort zu geben. Sehr nahe liegt nämlich die Annahme, dass der bildende Künstler schon deshalb den kämpfenden Philoctet mit einem kranken Fusse darstellen musste, damit man ihn überhaupt als den Philoctet erkenne. Wüssten wir nun gewiss, dass dieser letztere Grund nicht vorhanden gewesen, so würden wir das vorliegende Bildchen mit ziemlicher Sicherheit nicht auf die durch die epische, sondern auf die durch die lyrische Tradition gegebene Version des Mythus zurückführen können. Denn aus der ältesten einschlägigen epischen Ueberlieferung, jener bekannten Stelle in den Excerpten der *Ἰλίου πέρσις* des Lesches:

— *ἰαθεὶς δὲ οὗτος (Φιλοκτήτης) ὑπὸ Μαχάονος καὶ μονομαχήσας Ἀλεξάνδρῳ κτείνει· καὶ τὸν νέκρον ὑπὸ Μενελάου καταικισθέντα ἀνελόμενοι θάπτουσιν οἱ Τρῶες* —

geht zur Genüge hervor, dass Philoctet, wie es auch am natürlichsten war, erst nach der Heilung den Kampf unternahm. Und dieser Ueberlieferung sind die meisten gefolgt, z. B. Sophocles in seinem Lemnischen Philoctet, v. 1423—1427 ed. Schneidewin, und wahrscheinlich auch in seinem *Φιλοκτήτης ἐν Τροίᾳ*, wo der Heros zu Anfang freilich in einem kläglichen Zustande erschien. [1]) Auch in der gleichnamigen Tragödie des Achaios von Eretria nimmt Urlichs [2]) mit gutem Grunde keine desfallsige Abweichung von der schon im Epos enthaltenen Version an. Dieser letztern folgen ferner Quintus Smyrn. IX, 460 ff., Orph. Lith. 341 ff., Tzetzes, Posthom. 580 ff.

Dagegen findet sich bei Pindar, Pythia I, 54, 55: —

ὃς Πριάμοιο πόλιν πέρσεν, τελεύτασέν τε πόνους Δαναοῖς,
ἀσθενεῖ μὲν χρωτὶ βαίνων, ἀλλὰ μοιρίδιον ἦν —

eine andere Version, [3]) nach welcher Philoctet noch mit krankem Fusse den Kampf unternahm. Ebenso bei Bacchylides, wie schon Urlichs vermuthet hat. [4]) Auch Philostratus, Heroica p. 124 ed. Boissonnade, folgte dieser lyrischen Version.

---

[1]) Welcker, Gr. Trag. I, p. 138. — [2]) Achaei Eretriensis rell. p. 37; Welcker, Gr. Trag. III, p. 961 ff. — [3]) Preller, Gr. Myth. II, 311, hat keine Notiz von dieser Version des Mythus genommen. — [4]) Schol. Pind. Pyth. I, 100. Cf. Bergk, l. c. p. 968.

Aber trotz alledem kann man aus dem oben schon angegebenen Grunde nicht mit Bestimmtheit sagen, ob das Bildchen auf diese lyrische Version zurückgehe oder nicht. Immerhin kann letztere recht wohl als eine Folge der üblichen Darstellung in der bildenden Kunst angenommen werden, von welcher es bei Philostratus heisst: *τόν γ'οὖν Φιλοκτήτην γράφουσιν ὡς χωλὸν καὶ νοσοῦντα.*[1]) Nehmen wir also an, dass der Künstler den Philoctet überhaupt gar nicht anders habe darstellen können, so ist in dem Relief nicht mehr als die einfache epische Version des Mythus enthalten.

Auch seiner Wirkung nach muss man dieses Bild zu den epischen Darstellungen rechnen. Denn der kurze spannende Moment der einfachen Handlung, das gegenseitige Abschnellen des tödtlichen Pfeils zieht so sehr das Interesse von der Individualität der beiden Persönlichkeiten ab, dass für die Breite einer lyrischen Empfindung oder gar einer weiteren dramatischen Entwicklung des Vorganges in dem Bildwerke selber durchaus keine Anhaltspunkte zu finden sind. Man sieht, es kommt nur darauf an, dass beide, Philoctet und Paris, sich finden und der eine den andern erlegt: damit ist die Sache abgemacht, und es ist gar kein Grund vorhanden, den ursächlichen Zusammenhang der vorhergehenden und nachfolgenden Ereignisse auf eine besondere poetische Art zu gestalten. Somit reducirt sich die ganze Darstellung auf eine Wirkung, welche bei der mangelhaften künstlerischen Ausführung des Bildchens kaum höher kommt als die der nüchternen Erzählung Hygins, fab. 112: Philoctetes cum Alexandro: Alexander occiditur.

CAPITEL XIII.

Die Ueberraschung der schmausenden Troer durch die aus dem hölzernen Rosse steigenden Griechen.

Nur ein einziges Volterraner Aschenkistenrelief *(Florenz: Uffizj Nr. 265; Inghirami, Gal. om. III, 19; R. Rochette, Mon. in. 57, 1. Overbeck T. XXV, 20)*, aus welchem in der Mitte leider ein sehr grosser Theil herausgebrochen ist, zeigt diese Scene aus dem Kreise der kleinen Ilias und Iliupersis. Ganz am Ende der l. R. sehen wir ein grosses, mit dem Kopfe nach der r. R. hingewendetes Ross, woran das l. Vorder- wie das l. Hinterbein nicht sichtbar sind. Zwischen seinen Füssen befindet sich ein umgestürzter Feigenbaum, und hinter dem Rücken des Thieres die Abbildung eines noch jetzt in Volterra befindlichen gewölbten Thores mit drei Men-

[1]) Epist. 22. Overbeck, Heroengall. p. 573.

schenköpfen an den Ansätzen und dem Schlussstein des Bogens. Vor dem Rosse, vom Fussboden bis beinahe an die Brust des Thieres reichend, steht ein trittartiger Aufsatz mit sieben kleinen Stufen, die allerdings, aber doch wohl nach hinlänglich deutlichen Spuren restaurirt sind. Von den Stufen herunter, zum Theil noch hinter dem Halse des Rosses verborgen, eilt ein bekleideter, mit Schild und Schwert versehener, am Kopfe aber verstümmelter Krieger; jedoch ist derselbe so ungeschickt angebracht, dass man seine Füsse nicht auf der Treppe sieht, sondern hinter derselben als über dem Boden schwebend annehmen muss. Vor ihm in der Mitte der Bildfläche ein gegen einander rennendes Kämpferpaar, von welchem aber bloss noch der Gegner auf der l. R. einigermassen erhalten ist, während von dem auf der r. R. nur die Ansätze der Füsse am Boden sichtbar sind. Am Ende der r. R. befindet sich im Vordergrunde ein auf drei Thierfüssen ruhender runder Tisch, auf welchem eine grosse Schale mit Früchten steht; hinter dem Tisch ein Ruhebett, auf welchem man die Oberleiber von drei bekleideten Männern sieht. Der eine ganz am Ende befindliche, welcher bärtig ist, streckt eben eine kleine Schale in der Rechten nach dem Tische aus, wird aber in demselben Augenblicke des Kämpferpaares in der Mitte ansichtig. Der ihm zunächst liegende setzt noch arglos ein Trinkhorn mit seiner Rechten an den Mund, und der zwischen diesem und dem einigermassen erhaltenen Kämpfer in der Mitte befindliche dritte Zecher streckt ebenso unbekümmert seine Rechte nach der grossen Schale auf dem Tische aus.

Dass wir hier die Ueberraschung der schmausenden Troer durch die aus dem hölzernen Ross steigenden Griechen vor uns haben, ist schon früher erkannt worden. Schon die Iliupersis des Arktinos sowie die kleine Ilias des Lesches erzählten, dass die Troer nach Einbringung des hölzernen Rosses in die Stadt zum Gelage sich niedergelassen; und hieraus lässt sich schliessen, dass in diesen Epen eine unserm Bilde ziemlich entsprechende Scene geschildert war. In der Iliupersis des Arktinos heisst es nämlich nach den Excerpten des Proclus: *καὶ τέλος νικᾷ ἡ τούτων γνώμη* (derer, welche das hölzerne Ross als ein Heiligthum der Athene aufgestellt wissen wollten). *τραπέντες δὲ εἰς εὐφροσύνην εὐωχοῦνται ὡς ἀπηλλαγμένοι τοῦ πολέμου.* Und in der kleinen Ilias des Lesches: *οἱ δὲ Τρῶες τῶν κακῶν ὑπολαβόντες ἀπηλλάχθαι τόν τε δούρειον εἰς τὴν πόλιν εἰσδέχονται διελόντες μέρος τι τοῦ τείχους καὶ εὐωχοῦνται ὡς νενικηκότες τοὺς Ἕλληνας.*[1]) Aus den von Welcker citirten hierhergehörigen Fragmenten der *Ἰλιὰς μικρὰ* des Lesches[2]) will ich nur die Nummern 11—13 hervorheben, in welchen ausdrücklich von einem bis in die mondhelle Nacht hineindauernden Freudengelage der Troer und einer *νυκτομαχία* die Rede ist; Nr. 11: Tzetz. ad Lykophr. 344 und Eudocia p. 31: *τότε καὶ ἀπατηθέντων δόλοις τοῦ Σίνωνος καὶ ἑλκυσάντων τοῦτον περὶ τὴν πόλιν καὶ μέθῃ καὶ*

---

[1]) Vielleicht soll, wie Brunn erinnert, der gefällte Baum andeuten, auf welche Art man u. A. Platz schaffen musste, um das Ross in die Stadt hineinzubringen und daselbst aufzustellen. — [2]) Ep. Cycl. 536—540, N. 10—20.

χαρᾷ καὶ ὕπνῳ συσχεθέντων αὐτὸς ὁ Σίνων, ὡς ἦν αὐτῷ συντεθειμένον, φρυκτὸν ὑποδείξας τοῖς Ἕλλησιν, ὡς ὁ Λέσχης φησίν, ἡνίκα

νὺξ μὲν ἔην μέσση, λαμπρὴ δ'ἐπέτελλε σελήνη.

Und in den Excerpten des Proclus aus der Iliupersis des Arktinos heisst es: *καὶ Σίνων τοὺς πυρσοὺς ἀνίσχει τοῖς Ἀχαιοῖς πρότερον εἰσεληλυθὼς προσποίητος· οἱ δὲ ἐκ Τενέδου προσπλεύσαντες καὶ οἱ ἐκ τοῦ δουρείου ἵππου ἐπιπίπτουσι τοῖς πολεμίοις καὶ πολλοὺς ἀνελόντες τὴν πόλιν κατὰ κράτος λαμβάνουσιν.* Es ist also auch für letzteres Epos aus dem Feuerzeichen des Sinon auf eine nächtliche Ueberraschung zu schliessen. Somit giebt uns denn schon die alte epische Poesie alles, was zur Erklärung unseres Bildwerkes nöthig ist: In mitternächtlicher Stunde verlassen die im hölzernen Ross verborgenen Griechen den gefährlichen Schlupfwinkel und stürzen auf die arglosen Troer, von denen der grössere Theil noch behaglich beim Mahle sitzt, während der geringere Theil (hier nur durch einen einzigen Gegner bezeichnet) den Widerstand beginnt. Das offne Thor aber erinnert an die bald nachfolgenden, zur See schnell wieder herangeeilten übrigen Griechen.[1]) Nach bestimmten Namen jedoch suchen und die Figuren unseres Reliefs alle einzeln bezeichnen zu wollen, das würde eine vergebliche Mühe sein.[2]) Es werde nur noch bemerkt, dass auch bei den meisten späteren Erzählern auf den Einzug des Rosses, wie schon Welcker erwähnt und mit vielen Citaten belegt, allgemein Freudenmahl und Trunkenheit folgen.[3]) Von den Dramen Ἐπειὸς des Euripides,[4]) Equus Trojanus des Livius Andronicus und Naevius[5]) sind wir zu dürftig unterrichtet, als dass sie uns irgendwie dienen könnten. Ueber die weiteren für uns nicht mehr in Betracht kommenden Sagen von dem hölzernen Ross und dem nächtlichen Kampf vergleiche man die Heyneschen Excurse III ad Aen. II, 15, 16; VII ad Aen. II, 287 sqq.; VIII ad Aen. II, 250 sqq. Fuchs de variet. fab. troic. p. 145 ff. Welcker, Ep. Cycl. II, 241, 243 ff., 255 ff., 258.

Ausser der vorstehenden Aschenkiste sind noch einige andere Chiusiner Reliefs auf die Zerstörung Ilions bezogen worden: 1) R. Rochette, Mon. in. 57, 2; Overbeck XXV, 21; 2) Nuove memorie dell' Inst. t. 2. Ein drittes sehr verwandtes in Sarteano bei Bargagli ist noch unedirt. Veranlassung zu der vorgeschlagenen Deutung gab ein im Hintergrunde nur theilweise sichtbares Pferd, in dem man das troische zu erkennen glaubte. Allein in der ganzen übrigen Composition ist nichts, was dieser Deutung zu Hülfe käme. Eine Scene der Iliupersis glaubte man ferner auf einer sehr zahlreichen Gruppe Volterraner Aschenkisten zu erkennen, von denen hier nur eine: Overbeck XXX, 15 citirt werden mag. Allerdings ist der Deutung auf Neoptolemos, welcher den Polites tödte, eine andere auf den

---

[1]) Hygin fab. 108, Dictys V, 12. — [2]) Ep. Cycl. II, p. 185, Anm. 23. — [3]) Ep. Cycl. II, p. 245, Anm. 16 u. 17. — [4]) Welcker, Gr. Trag. II, 523 ff. — [5]) Ribbeck, Lat. trag. rel. 2, 6, 247.

Tod des Neoptolemos selbst, durch die Hand des Orestes, gegenüber gestellt worden. Aber keine der beiden Erklärungen vermag zu befriedigen. Aus diesem Grunde ist sowohl diese, als die vorhergehende Gruppe von der Reihe troischer Darstellungen ausgeschlossen worden.

CAPITEL XIV.

Die Opferung der Polyxena.

Zwei Darstellungen sind es, welche wir vielleicht auf die Opferung der Polyxena beziehen dürfen.

Nr. 1 (Rom: Museo Gregoriano I, 95, 2; R. Rochette, Mon. in. 43, 1). Die auf jeder Seite durch einen Baumstumpf abgegrenzte Composition besteht nur aus drei Figuren. In der Mitte sieht man eine nur um den r. Fuss und Schenkel bekleidete, sonst ganz nackte Frauengestalt, welche auf das l. Knie niedergesunken, den r. Fuss gerade ausstreckt, ihre Linke auf den Boden stützt und ihre Rechte erschreckt in die Höhe hebt. Zwei nur mit der Chlamys bekleidete unbärtige Männer sind um sie beschäftigt. Der eine, welcher von l. herangekommen ist, packt sie mit seiner Linken beim Haupthaar. Der andere auf der entgegengesetzten Seite steht weit ausschreitend und mit ausgebreiteten Armen da: die Rechte hat er auf den Arm seines Genossen gelegt; in der Linken aber hält er ein kurzes Schwert dolchartig gefasst, das er aus der leer an der Seite des andern hängenden Scheide gerissen zu haben scheint. Während er aber damit offenbar die am Boden liegende Frau bedroht, blickt er nicht auf diese, sondern aus der Composition heraus zur Seite.

Nr. 2 (aus Tarquinii; Rom: Museo Gregoriano I, 96, 2). Dieses Relief findet sich auf der Nebenseite eines grossen Sarkophages, der auf der entsprechenden Nebenseite den von Telephos bedrohten Orestes, auf den Längenseiten den Muttermord des Orestes und Scenen aus der Thebais enthält. Es besteht ebenfalls nur aus drei Personen. Zwei kurz bekleidete Männer zerren eine nur um den Unterleib bekleidete Frauengestalt von r. nach l. an einen grossen Altar hinan. Der eine, welcher r. steht, hat mit beiden Armen den l. Arm der Frauengestalt erfasst, während der auf der l. R. mit seiner Linken das Haupthaar der Unglücklichen ergriffen hat und mit seiner Rechten ein Messer wie einen Dolch auf sie zückt.

Besonders die zweite Gruppe zeigt uns, dass wir an eine Opferscene denken müssen; und es kommt uns deshalb ganz natürlich zuerst die Opferung der Polyxena durch die Hand des Neoptolemos in den Sinn. Da aber dieser Act auf unseren Darstellungen in der allergrössten Einfachheit und Sinnlichkeit und ohne jegliche auf eine weitere Spur führende Nebenbeziehung gegeben ist, da ferner in den sonst auf Polyxena's Opferung

bezogenen Denkmälern [1]) kein völlig entsprechendes Analogon vorkommt, so lässt sich unsere Deutung nicht eher mit Sicherheit aussprechen und namentlich auch für die Gestalt des zweiten Jünglings kein bestimmter Name vorschlagen, als bis irgend eine grössere durch bestimmtere Indicien gekennzeichnete Composition gefunden sein wird, in welcher ganz dieselben Motive vorhanden sind wie in unseren beiden Reliefs. Aus diesem Grunde kann es uns auch nicht beikommen, für diese beiden Darstellungen eine specielle Quelle ausfindig zu machen, und wir begnügen uns deshalb, die schriftlichen Ueberlieferungen bloss anzugeben: Eur. Hec. 38; Virg. Aen. III, 322; Ovid. Met. XIII, 448; Hyg. fab. 110; Senec. Tr. 193; Pausan. X, 25, 10; Serv. ad Aen. III, 322; Quintus Smyrn. XIV, 185; Philostr. Heroic. p. 713; vit. Ap. Th. IV, 5, p. 172 D; Dictys V, 13 (wo Odysseus eine ähnliche Rolle wie beim Opfer der Iphigenia spielt); Tzetz. ad Lyc. 323; Joann. Mal. p. 141. Man vergleiche ferner Welcker, Ep. Cycl. II, 247; Gr. Trag. I, 183; III, 980, 1013; Fuchs de variet. fab. troic. p. 150.

---

[1]) Overbeck Heroengall. p. 661.

V. KREIS DER ORESTEIA.

CAPITEL XV.

Der Mord des Agamemnon.

Drei Volterraner Aschenkisten sind es, welche den Mord des Agamemnon darstellen,

Nr. 1 (Volterra: Museum Nr. 348; R. Rochette, Mon. in. 29, A, 2; Inghirami, Gal. omer. Od. 7). Auf diesem Relief, an dem die wegen grösserer Rundung hervortretenden Theile durch scharfe Reibung sehr gelitten haben, ist das Local durch eine mit dem Kopfende nach r. aufgestellte Kline, sowie durch einen Thürflügel ganz am Ende der r. R. als das Innere eines Hauses bezeichnet. Auf dieser Kline ist ein nur um die Hüften bekleideter bärtiger Mann gelagert, der sich in die Höhe richtet und mit seinem r. Arme einen von der l. R. von vornher gegen ihn heranstürmenden, ganz nackten, bärtigen Mann abwehrt, welcher, nur mit einem über der Schulter liegenden und durch einen Knopf festgehaltenen schmalen Gewandstücke bekleidet, in der Rechten das Schwert zum Stosse zückt und mit der ausgestreckten, etwas erhobenen Linken die sich ihm widersetzende Rechte des liegenden Mannes zurückstösst. Zu bemerken ist hier, dass zwischen der Rechten des liegenden und der Linken des mordenden Mannes eine stark abgeriebene Masse erscheint. Da sie kaum zu dem Gewande des ersteren gehören kann, so soll sie vielleicht an das wohlerhaltene Relief Nr. 2 erinnern, wo der mit dem Tode bedrohte Mann um den Kopf und um die Arme verhüllt ist. Auch auf Nr. 3 finden wir an derselben Stelle eine ähnliche Andeutung. Bei der Verstümmelung dieser beiden Reliefs aber lässt sich hierüber nichts mit Sicherheit entscheiden. Dem Mörder gegenüber eilt von der l. R. eine Frau, deren Obergewand wegen der Verstümmelung des Reliefs nicht mehr sichtbar ist, deren Untergewand aber bis auf die Füsse herabfällt, in ebenso stürmischer Bewegung

heran, über ihrem Haupte eine mehr als armlange Fussbank schwingend, die sie mit beiden Händen an den Enden gefasst hält. Hinter dem Angreifer sieht man einen auf die gewöhnliche Art bekleideten geflügelten weiblichen Dämon in etwas eiliger Bewegung, welcher mit beiden Händen eine Fackel hält und, den Oberleib etwas zurückgebeugt, dem auf der Kline liegenden Manne zugewendet ist.

Nr. 2 (Dempster, Etrur. II, 81; 1; R. Rochette, mon. in. 29; Inghirami I, 6; Overbeck XXVIII, 3. Von Brunn nicht gesehen). Auf diesem Relief, welches weit besser erhalten ist, unterscheidet sich die Gruppe der drei Hauptfiguren vorzugsweise dadurch von Nr. 1, dass der mit dem Tode bedrohte Mann nicht auf einer Kline ruht, sondern mit dem l. Knie auf einem kleinen, in die Mitte der Bildfläche gesetzten Altar kniet, an welchen er in eiliger Bewegung von der l. nach der r. R. hinangeflohen ist. Er ist bis an die Kniee bekleidet; ausserdem aber erscheint sein ganzer Oberkörper, Kopf und Arme wie durch einen weiten Schleier verhüllt, welcher die Bewegung seiner Arme hindert. Der Mörder, dessen Motiv ganz mit dem in Nr. 1 stimmt, hat seine l. Hand an den Kopf des unglücklichen Mannes gesetzt, und die von der r. R. heranstürmende Frau, welche gerade vor der geöffneten zweiflügeligen Thür steht, unterscheidet sich nur dadurch von demselben Motiv in Nr. 1, dass sie die Fussbank mit beiden Händen an einem und demselben Ende hält und eben zum Schlage ausholt. Der weibliche Dämon am Ende der l. R. steht mit dem Körper dem Beschauer zugewendet, richtet aber den Blick nach der Mitte hin und hält in der Linken eine Rolle. Der r. Arm fehlt. Hinter dem einen zurückgeschlagenen Thürflügel am Ende der r. R. steht halb verborgen ein bis an die Kniee bekleideter unbärtiger Jüngling, anscheinend ein Diener, welcher mit der Linken den Rand der Thürflügel gefasst hält und entsetzt nach dem Vorgang in der Mitte lugt.

Nr. 3 (Volterra: Museum Nr. 347). Hier gleichen die drei sehr verstümmelten Hauptfiguren, der liegende Mann auf der Kline, der Mörder und die Mörderin in ihren Motiven den analogen Figuren auf Nr. 1. Auch der weibliche Dämon auf der l. R. unterscheidet sich kaum von dem auf den beiden vorigen Nummern. Erweitert aber ist das Bildwerk am Ende jeder R. durch einen aus dem Hintergrunde eilig hervortretenden nackten, nur mit der Chlamys bekleideten und am Kopfe verstümmelten Krieger, welcher, von der Mittelscene sich etwas abwendend, seinen Schild vom Boden zu erheben im Begriff ist. Beide Krieger stehen sich symmetrisch gegenüber.

Alle drei Monumente sind mit Recht auf den Mord des Agamemnon zu deuten. [1]) In den Excerpten aus den Nosten des Agias von Troezen giebt Proclus nichts als die dürre Andeutung, dass Agamemnon, obwohl von dem Eidolon des Achilles vorher gewarnt, dennoch in die Falle gegangen und von Aegisthus und Klytaemnestra getödtet worden. [2]) Dafür

---

[1]) Overbeck, Heroengall. p. 682 u. 683, Nr. 5 u. Nr. 6. — [2]) Ep. Cycl. II, p. 540 ff.

aber finden wir bereits in der Odyssee den ganzen Mythus, und Welcker bemerkt hierüber:[1]) „Die Geschichte von Agamemnons Mord und dem des Aegisthus und der Klytaemnestra ist auf solche Art in vielen Stellen berührt, dass man darin Beziehung auf eine schon vorhandene ausgebildete Orestie erkennt, wie schon im ersten Theile gezeigt ist (Epischer Cycl. I, 297). Dass uns ähnlich der Kern von mehr als einem der verlornen Gedichte dieses Kreises überliefert sein möchte! Hermes sagt dem Aegisthus alles voraus, er lässt sich nicht warnen (Od. I, 35—43). Er verführt Klytaemnestra, ermordet den Sänger, führt sie in sein Haus (III, 256—275). Agamemnon, durch Here im grossen Sturm gerettet, wird von dem Maleischen Vorgebirg gerade an die Landspitze getrieben, wo Thyestes, jetzt Aegisthus wohnte, freut sich der Heimkehr, wird vom aufgestellten Späher der Warte dem Aegisthus gemeldet, zum Mahle eingeladen und gemordet (IV, 512—537). Der hier und III, 194, 303 übergangene Antheil der Klytaemnestra am Anschlag und nach der Ausführung der That ist III, 235; IV, 92 und in der Erzählung des Schattens XI, 410, 423; XXIV, 97 enthalten, so dass sie XXIV, 199 aus Unwillen die Mörderin, als wäre sie es allein, genannt wird.“ Die Kline des ersten wie des dritten Reliefs weist auf das Mahl, bei welchem der heimgekehrte Agamemnon meuchlerisch ermordet wurde, und das ihn verstrickende Gewand auf dem zweiten Relief, wovon auch auf dem ersten und dritten Monument eine Andeutung gegeben zu sein scheint, wird (wie auch Overbeck erinnert) schon im Agamemnon des Aischylos erwähnt. V. 1288 ff. (van Heusde, Haag 1864) erzählt die freche Klytaemnestra:

οὕτω δ' ἔπραξα — καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι —
ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνασθαι μόρον.
Ἄπειρον ἀμφίβληστρον ὥσπερ ἰχθύων
περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν.
παίω δέ νιν δίς, κἀν δυοῖν οἰμώγμασιν
μεθῆκεν αὑτοῦ κῶλα, καὶ πεπτωκότι
τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονὸς
Ἅιδου νεκρῶν σωτῆρος εὐκταίαν χάριν.

Unter den vielen und verschiedenartigen Erwähnungen dieses verrätherischen Gewandes bei den alten Tragikern sowohl wie bei den Späteren[2]) will ich nur den Scholiasten zu Eur. Or. 25 citiren: *ἡ Κλυταιμνήστρα χιτῶνα ὕφανεν οὔτε ταῖς χερσίν, οὔτε τῇ κεφαλῇ ἔνδοσιν ἔχοντα, ὅπως μὴ Ἀγαμέμνων ἀμύνασθαι δύνηται τοὺς φονεύοντας. Αἰσχύλος δέ φησιν· ἀμήχανον τεύχημα καὶ δυσέκλυτον* (in fragmentis non memoratum, setzt van Heusde hinzu). Bei Aischylos vollbringt Klytaemnestra ohne Mithülfe des Aegisthus den Mord nach dem Bade: eine Erzählung, welcher nach Tzetzes ad Lyc. 1108 (cf. 1325) sehr viele Dichter folgten. Bei Sophocles El. 34 und Euripides El. 10 aber werden beide, Klytaemnestra und

---

[1]) L. c. p. 286 ff. — [2]) Van Heusde ad Ag. 1025, 1036, 1290, 1400, 1410, 1488, 1519. Welcker ad Philostr. Imagg. II, 10, 21. Fuchs de variet. fab. troic. p. 171, 172.

Aegisthus als beim Morde thätig bezeichnet. Aus den Notizen über die grosse Tragödienzahl, welche Overbeck l. c. p. 675 als hiehergehörig nach Welcker citirt, gewinnen wir nichts Neues für die Interpretation unserer Reliefs. Interessanter aber ist eine bei Hygin fab. 117 sich findende Erzählung (die Welcker gr. Trag. 1158 als den Inhalt einer Tragödie anzunehmen geneigt ist), nach welcher Aegisthus und Klytaemnestra den Agamemnon „sacrificantem", also am Altare, zugleich mit der Kassandra ermordeten. Aehnlich Servius ad Aen. XI, 269: Alii autem dicunt, Clytaemnestram dolore pellicatus, quod comperisset Cassandram a marito electam, quod in ipso ingressu, id est prima die, qua domus suae limen ingressa est, blande suscepisset, cumque ille diis Penatibus se sacrificare velle dixisset, consilio Aegisthi ab uxore vestem accepit clauso capite et manicis, qua implicatus adulteri manibus interiit. Im Agamemnon des Seneca tödten beide, Aegisthus und Klytaemnestra den Agamemnon beim Mahle, v. 867 ff.

Somit finden wir schon bei Homer und den ältesten Tragikern die nöthigen Anhaltspunkte für die einfache Erklärung unserer Reliefs. Auf dem ersten und dritten ist der Augenblick dargestellt, in welchem Aegisthus und Klytaemnestra den Agamemnon plötzlich beim Mahle im Innern des Hauses überfallen, in dem zweiten aber ist der Moment so gefasst, dass der mit dem verrätherischen Gewande der Klytaemnestra umhüllte Agamemnon, sei es nun vom Bade oder vom Mahle aufspringend (was nicht angedeutet), zum Hausaltar flüchtet und hier von dem ehebrecherischen Paare ermordet wird. Auf allen drei Reliefs aber sehen wir den unheilverkündenden weiblichen Dämon, und auf dem zweiten ausserdem noch einen ängstlichen Diener hinter der Thür, welcher für den Mythus keine weitere Bedeutung hat, ebenso wenig wie die beiden symmetrisch angeordneten Nebenfiguren auf Nr. 3, die wir auch anderwärts, z. B. bei der Wiedererkennung des Paris Nr. 3 und 8 l. zur Erweiterung der Scenen verwendet finden. Wenn nun aber auch das nur auf dem zweiten Relief mit Entschiedenheit dargestellte verrätherische Gewand im Aischylos seine Quelle hat, und die Flucht an den Hausaltar mit Rücksicht auf die Notizen bei Hygin und Servius ebenfalls in irgend einer nicht mehr erhaltenen späteren griechischen oder römischen Tragödie ihren Ursprung haben mag: — so ist doch auf den ersten Blick klar, dass dies immer nur äusserliche Uebereinstimmungen sein werden, dass aber von der Aufnahme irgend eines dramatischen Planes in die Bildwerke durchaus keine Rede sein kann. Denn eine Verabredung zwischen der Klytaemnestra und dem Aegisthus (und auf mehr lassen die Bildwerke nicht schliessen) und darauf die gemeinschaftliche Vollführung der That ohne alle anderen in verschiedener Weise an der Action betheiligten Nebenfiguren zeigen nichts von der Complication dramatischer Verhältnisse, sondern beweisen vielmehr, dass der Erfinder der Composition im Wesentlichen in keiner Weise von der bereits durch das alte Epos gegebenen Version des Mythus sich entfernt habe.

CAPITEL XVI.

Die Rache des Orestes und die Verfolgung desselben durch die Furien.

Wenn wir im Folgenden zwei sonst gewöhnlich in den Denkmäler-Beschreibungen von einander getrennte Momente des Mythus zu einem Capitel vereinigen, so geschieht dies deshalb, weil sich zwischen der ersten Gruppe unserer Aschenkisten, welche bloss den Mord der Mutter und des Aegisthus darstellen, und der dritten, worauf nur die Verfolgung durch die Furien abgebildet ist, noch eine zweite Gruppe findet, in welcher diese beiden Momente mit einander vereinigt sind. Um nun bei der Behandlung der zweiten und dritten Gruppe nicht unnöthigerweise dieses und jenes aus den vorhergehenden Theilen wiederholen zu müssen, wie dies bei einer Sonderung der Fall sein würde, treffen wir diese Anordnung. Neun Aschenkisten gehören zur ersten, zwei zur zweiten und sechs zur dritten Abtheilung.

Nr. 1 (Volterranisch. Gori, Mus. etr. I, 125; Overbeck XXVII, 7; von Brunn nicht aufgefunden). Die Darstellung zerfällt in zwei Gruppen, welche durch einen in der Mitte schwebenden geflügelten weiblichen Dämon äusserlich mit einander verbunden sind. Auf dem Rande eines ganz am Ende der r. R. befindlichen Altars, auf welchem eine kleine langbekleidete, dem eigentlichen Vorgange in der Mitte den Rücken zukehrende Götterstatue steht, sitzt eine halbnackte, nur um die Füsse und Schenkel bekleidete und mit einer Torques geschmückte Frau in Vorderansicht, Klytaemnestra, wie wir gleich sagen wollen, welche, das Gesicht nach der Statue umwendend und um diese ihren l. Arm schlingend, mit ihrer ausgestreckten Rechten einen ganz nackten bärtigen Mann abzuwehren sucht, der kräftigen Schrittes hinter ihr von der Mitte her herangekommen ist und, den Blick auf die Frau gerichtet, mit seiner Linken ihr Haupthaar vorne auf der Stirn gepackt hat, während er mit der r. Hand, welche durch den aus der Mitte der Bildfläche hereinschwebenden geflügelten weiblichen Dämon verdeckt ist, offenbar eine Waffe gegen sie gebrauchen will. Der mit einem bis zu den Knieen und über die halbe Brust reichenden Gewande bekleidete Dämon, dessen Bewegung gegen die Frau am Altar gerichtet ist, zeigt mit der Rechten auf dieselbe. Auf der l. R. ist dem Dämon zunächst, noch ein wenig vor demselben, ein bärtiger Mann, Aegisthus, welcher ebenfalls nur um den Unterkörper bekleidet ist, von l. her auf die Kniee gefallen, und ein vom Ende der l. R. her herangeschrittener bärtiger Mann, der nur ein ganz schmales, von der l. Schulter über den r. Ellenbogen fallendes Gewandstück trägt und sonst ganz unbewaffnet ist, hat ihn von hinten bei den Haaren ergriffen, während er mit der Rechten eine demonstrirende Bewegung macht, als ob er mit

dem niedergestürzten Manne im Gespräch begriffen wäre. Letzterer aber legt seine l. Hand an den Kopf und sucht mit der Rechten die Linke seines Feindes aufzuhalten.

Nr. 2 (Volterra: Museum Nr. 344). Dieses stark durch Feuchtigkeit angegriffene Relief enthält dieselbe Composition wie Nr. 1. Klytaemnestra's Gewand liegt unter ihr auf dem Altare, und sie selbst erscheint daher ganz nackt. Am Ende der r. R. aber findet sich ausserdem eine unmittelbar vor der kleinen Götterstatue stehende lange Frauengestalt, welche ruhig auf den Vorgang in der Mitte schaut und ihre Linke an die Statue gelegt hat.

Nr. 3 (aus Volterra; in Florenz beim Bildhauer Consani). Diese sehr lebhaft bewegte, aber in ihrem oberen Theile etwas verstümmelte Composition enthält die Klytaemnestra, den Aegisthus und ihre beiden, hier sehr jugendlichen Verfolger, Orestes und Pylades, in ähnlichen Motiven wie Nr. 1 und 2. Aber Orestes und Pylades sind beide mit einem Schwerte bewaffnet. Klytaemnestra sitzt hier nicht an einem Altare, sondern auf dem Rücken einer unter ihr liegenden männlichen Leiche, und hinter ihr, am Ende der r. R., sieht man einen sehr verstümmelten bewaffneten Krieger. Ebenso ist hinter dem Pylades am Ende der l. R. noch ein Krieger vorhanden gewesen, von dem man aber nur noch den Schild und ein Bein sieht. In der Mitte der Bildfläche liegt zwischen dem Muttermörder Orestes und dem Aegisthus ein auf das Gesicht niedergestürzter Krieger, das Schwert noch in der Rechten und den Schild über sich. Hinter diesem ein Altar und hinter dem Altar ein grosser, am Kopf verstümmelter, langbekleideter, geflügelter weiblicher Dämon in Vorderansicht, um dessen l. Arm sich eine Schlange windet. Auf der l. Nebenseite sehen wir zwei schöne nackte Jünglinge in Vorderansicht stehen, nur eine Chlamys über dem l. Arm, von denen der eine etwas kleinere seine Linke von hinten her auf die Schultern des andern legt. Auf der andern Nebenseite ist ein mit Schild und Schwert bewaffneter nackter, nur mit einem Gewandstück über dem l. Arm versehener Jüngling in stürmischer Bewegung auf das l. Knie niedergesunken. Ein neben ihm stehender geflügelter und nur um den Unterkörper bekleideter weiblicher Dämon schwingt eine Fackel zum Schlage gegen ihn.

Nr. 4 (Sarteano bei Chiusi: Bargagli). Auf diesem Relief befinden sich ebenso wie auf Nr. 5—8 die Motive des ganz nach Art eines alten Mannes langbekleideten bärtigen und zu Boden sinkenden Aegisthus mit einem Stabe in der Linken und seines Mörders, des mit einer Chlamys und merkwürdigerweise auch mit einer phrygischen Mütze bekleideten, ausserdem mit Schild und Schwert versehenen Pylades auf der r. R., während Klytaemnestra und der dem Pylades ganz gleichende Orestes auf der l. R. dargestellt sind. Beide Gruppen sind in ihren Motiven nicht symmetrisch gegenüber, sondern parallel neben einander gestellt. Der geflügelte weibliche Dämon hinter beiden Gruppen in der Mitte wendet sich, die Fackel mit beiden Händen haltend, dem Aegisthus und Pylades zu.

Nr. 4 A (Chiusi: Casa Casuccini). Dieselbe Composition wie Nr. 4. Aegisthos aber ist hier unbärtig.

Nr. 5 (Chiusi: Grab am Poggio al Moro). Die vier Hauptfiguren sind ebenso wie in Nr. 4. Orestes und Pylades, beide mehr im Profil, sind ohne Schild. Der geflügelte weibliche Dämon in der Mitte zeigt mit beiden Händen, welche keine Fackel halten, auf Orestes.

Nr. 6 (aus Chiusi. London: british Museum). Orestes und Pylades sind beide ganz nackt, wieder mehr in Vorderansicht und ohne die fremde Kopfbedeckung dargestellt, Pylades mit Schild und Schwert, Orestes nur mit dem Schwert und die Klytaemnestra mit einem kräftigen Ruck zu sich hinüberzerrend. Der nur mit einem Gewande um die Hüften bekleidete, an Kopf und Rücken geflügelte weibliche Dämon in Vorderansicht steht ganz ruhig in der Mitte, der Klytaemnestra zunächst, schaut aber auf den Aegisthos. Zwischen dem Dämon und dem Pylades, aber noch etwas vor dem Dämon, sehen wir einen dritten, ganz nackten Jüngling in Vorderansicht, welcher das l. Bein auf eine viereckige Erhöhung gesetzt hat, das Schwert aus der Scheide zieht und auf den Aegisthos sieht. Zwischen diesem Jüngling und dem Pylades sieht man oben unter dem Rande des Reliefs ein Gefäss angebracht, welches auf einer Säule steht.

Nr. 7 (Chiusi: im bischöflichen Palast). Auf diesem Relief, wo weiter kein dritter Jüngling vorhanden ist, herrscht eine wilde Bewegung. Aegisthos und Klytaemnestra sind ganz bekleidet. Der nur mit Schild und Chlamys versehene Pylades stürzt wild heran, hat den Aegisthos bei den Haaren ergriffen, sein l. Bein auf den r. Schenkel desselben gesetzt und zückt das Schwert. Der dem Pylades gleichende Orestes ist von hinten herangestürzt, steht mit beiden Füssen über den Beinen der niedergestürzten Klytaemnestra und hat sie bei den Haaren gepackt, um ebenfalls den Mordstoss gegen sie zu führen. Die Rechte mit dem Schwerte aber ist abgebrochen. Der ganz ruhig auf dem Rande eines Altars hinten in der Mitte sitzende geflügelte weibliche Dämon trägt auf seinem nach dem Orestes hingewendeten Haupte den Kopf von einem Thierfell und hält in der Linken eine Fackel und in der Rechten ein Schwert. Im Hintergrunde am Ende der r. R. eine Säule mit einem Gefässe.

Nr. 7 A (Gori, Mus. etr. II, 141, von Brunn nicht gesehen). Fragment, an dem die Gruppe r. fehlt. Orestes ist bärtig. Der weibliche Dämon ohne Kopfbedeckung und Attribute in den Händen ist nach der entgegengesetzten Seite gewendet. Die Säule ist über dem Haupte der Klytaemnestra sichtbar.

Nr. 8 (Chiusi: Sozzi). Hier sieht man wieder dieselben Figuren in derselben Reihenfolge wie auf Nr. 6. Nur steht der weibliche Dämon noch vor dem dritten Jünglinge neben dem Pylades, und Orestes, welcher mehr im Profil gebildet ist und sein l. Bein auf den r. Schenkel der Klytaemnestra setzt, ist im Gegensatz zu den beiden andern Jünglingen mit einer phrygischen Mütze und mit einem gegürteten kurzen Chiton versehen. Aegisthos ist bartlos.

Nr. 9 (aus Chiusi. Florenz, in der Sammlung der Società Colom-

baria). Auf dieser Darstellung finden sich mehrere Abweichungen von den früheren. Auf der r. R. ist die mit einem langen gegürteten Chiton versehene Klytaemnestra an einen sehr niedrigen, nur tritthohen Altar geflohen. Sie kniet mit dem l. Knie auf demselben und streckt die l. Hand aus, während sie mit der r. Hand den hinter ihr in den Vordergrund hervortretenden, mit Chiton, Chlamys, Schild und Schwert versehenen Orestes, der sie beim Haupthaar ergriffen hat und das Schwert gegen sie zückt, abzuwehren sucht. Auf dem niedrigen Altar oder Tritt sieht man hinter dem l. Arm der Klytaemnestra eine langbekleidete Frauengestalt, welche mit dem r. Arm auf Orestes zeigt und nach r. davoneilt. Am Ende der l. R., welche sehr verstümmelt ist, sieht man den von r. nach l. geflohenen langbekleideten Aegisthos mit dem r. Knie zu Boden stürzen; er wendet sich mit dem l. Arm abwehrend nach seinem ganz nackten Verfolger Pylades um, welcher eben zum Schwertschlage ausholt. Zwischen diesem und dem Orestes steht der geflügelte weibliche Dämon mit der Fackel in beiden Händen.

Wir kommen jetzt zur zweiten Gruppe, wo wir neben dem Moment des Mordes die weitere Darstellung der Verfolgung durch die Furien sehen.

Nr. 10 (Volterra: Museum Nr. 345; Inghirami, Mon. etr. VI, A, 2; Gal. om. III, 76; Micali, Ant. mon. 109; R. Rochette, Mon. in. 29 A, 1). Diese Darstellung ist das grössere Bruchstück einer Aschenkiste. Auf der unvollständigen r. R. sehen wir die Gruppe des Pylades und Aegisthos in den bekannten Motiven wie auf Nr. 3—6 und 8; nur ist Pylades mit einem Chiton bekleidet. Hinter ihm dringt nach der l. R. hin der nur mit einer nach hinten zurückfallenden Chlamys bekleidete Orestes vor, welcher die vor ihm auf die Kniee niedergesunkene Klytaemnestra mit der Linken bei den Haaren hält, während er ihr mit der Rechten das Schwert in den Nacken stösst. Klytaemnestra fasst mit ihrer Linken die Linke des Orestes, während ihre Rechte sein r. Knie berührt. Neben d i e s e r Gruppe sehen wir am Ende der l. R., wo ein ziemlich breiter Fuss der Aschenkiste mit in die Bildfläche gezogen ist, eine ganz andere Gruppe. Auf einem Altar knieen zwei ganz nackte, nur mit der Chlamys über dem l. Arm versehene, traurig blickende Jünglinge in Vorderansicht: der eine, welcher von r. herangeflohen ist, Orestes, mit dem r. Knie, der andere, Pylades, mit dem l. Beide halten in der Rechten das gezückte Schwert, in der Linken die Scheide: — und das ganze Motiv erinnert an die Gruppen des Achilles und Ajax in der vierten und fünften Abtheilung der Troilos-Monumente. Vor dem Altar aber, noch hinter dem r. Bein der Klytaemnestra, erhebt sich aus dem Boden heraus der Oberleib eines hässlichen Mannes mit spitzem Ohre, des etruskischen Charon, welcher zu den beiden Jünglingen aufsieht und vor sich mit beiden Händen einen grossen Hammer hält. Ihm gegenüber, aber tiefer aus der Fussfläche der Aschenkiste heraus erscheint, nur bis zu den Knieen sichtbar, ein anderer Dämon, welcher eine Fackel hält und ebenfalls zu den beiden Jünglingen aufschaut. Hinter dem Haupte des letzteren, in gleicher Höhe mit dem Charon und ebenfalls ihm gegenüber, zischt eine Schlange zum Altar empor. Auf der l. Nebenseite der Aschenkiste, welche in einigen Publicationen fälschlich

an die r. Seite als deren Fortsetzung angesetzt ist, sehen wir einen schräg gestellten Altar, worauf mit dem r. Fusse ein mit Schild, Schwertscheide, Chlamys und Helm versehener nackter Jüngling kniet. In seiner Rechten hielt er wahrscheinlich das Schwert. Doch ist die Hand, wie überhaupt die obere Hälfte der ganzen l. R. zerstört. Vor dem Altar findet sich l. ein halbzerstörter, völlig nackter knieender Jüngling; r. ein anderer, scheinbar bis an das Knie in den Boden versunken, mit Chiton, Chlamys und Schild, der drohend nach oben blickt und sein Schwert ziehen zu wollen scheint. Die Figuren dieser Aschenkiste sind zum Theil durch Inschriften bezeugt. Unter der Klytaemnestra und dem Charon lesen wir in etruskischer Schrift: clutmsta und charun, beide Male über dem Kopf des Orestes urste, und über dem des Pylades puluctre. Auf der Nebenseite stehen unten die Namen acns: priumnes in einer Zeile, wahrscheinlich zur dritten und ersten Figur gehörig.

Nr. 11 (aus Tarquinii. Rom: Museo Gregoriano I, t. 96, 4). Diese an jedem Ende mit einer ionischen Säule eingefasste Darstellung findet sich auf der einen Längenseite des grossen Sarkophages aus Tarquinii, dessen Nebenseiten mit Telephus und Orestes, und dem Opfer der Polyxena schon früher erwähnt worden sind. Die Composition zerfällt in drei ganz wohl erhaltene Gruppen. In der mittlern liegt auf einem sehr hohen Altar eine todte halbnackte Frau, der Länge nach von l. nach r. mit ausgestreckten Armen auf dem Rücken. Gerade vor dem Altar sitzt unterhalb des Leichnams auf einer Stufe eine mit einem gegürteten langen Chiton bekleidete Frauengestalt nach l. gewendet und mit der auf das r. Knie gesetzten Rechten das sinnende Haupt stützend, während ihre Linke schlaff herniederhängt. Am Fussende der Leiche, den Blick auf die trauernde Frauengestalt gerichtet, steht wie etwas vom Alter gebeugt ein bärtiger, mit einem kurzen gegürteten Chiton bekleideter Mann, die Linke auf einen Stab stützend und die Rechte wie zum Sprechen erhebend. Ihm gegenüber am Kopfende der Leiche endlich finden wir einen mit einem kurzen gegürteten Chiton bekleideten Jüngling, das in der Scheide steckende Schwert in der Rechten, die Linke an seine Brust legend, als ob er im Herzen betroffen wäre, und mit etwas nach vorn geneigtem Kopfe die Leiche anstarrend. Dies ist die Hauptgruppe. In der zweiten Gruppe am Ende der r. R. sehen wir zwei auf einander zueilende, mit einem kurzen gegürteten Chiton versehene Jünglinge, und zwischen ihnen, zum Theil mit den Füssen noch hinter dem der Mitte zunächst stehenden Jünglinge, einen nackten todten Mann, welcher der Länge nach von l. nach r. platt auf den Boden niedergefallen ist. Der der mittleren Gruppe zunächst stehende Jüngling hebt die Rechte etwas hinter sich wie entsetzt in die Höhe, und zeigt mit der Linken gegen den von der r. R. her ihm entgegenkommenden Jüngling hin. Dieser aber erhebt ebenfalls bedeutsam seine Rechte und hält in der Linken eine Art Keule, wie es scheint, zur Erde. Die dritte Gruppe auf der l. R. zeigt einen mit einem kurzen gegürteten Chiton und einem fliegenden Gewandstück um die Schultern und über den Oberarmen bekleideten Jüngling in der Mitte von zwei ihn verfolgenden geflügelten weiblichen Dämonen. Er flieht vor ihnen und hebt

entsetzt beide Hände wie abwehrend in die Höhe. Beide Dämonen sind kurz bekleidet, und nur der am Ende der l. R. gegen den Jüngling anstürmende ist mit zwei in seinen Händen sich windenden Schlangen bewaffnet.

Die dritte Gruppe unserer Monumente enthält wiederum nur einen Moment, den, in welchem die Verfolgung des Orestes durch die Furien dargestellt ist.

Nr. 12 (Chiusi: Museo Casuccini). In der Mitte dieses Reliefs sehen wir eine Gruppe von zwei Jünglingen, den einen hinter dem andern. Der vordere, Orestes, ist, nur mit einer Chlamys versehen, von r. nach l. an einen Steinblock hinangeflohen und kniet, dem Beschauer zugewendet, mit dem r. Knie auf demselben. In der Rechten hält er das Schwert, in der Linken die Scheide. Der andere, Pylades, mit einem etwas längeren, ihn vorne bedeckenden Gewande versehen (übrigens stark verzeichnet), ist von der entgegengesetzten Seite hinter ihm heran und mit dem Kopf bereits vorbeigeeilt, so dass beide Jünglinge auf diese Art eine Gruppe in der Form eines schräge stehenden Kreuzes bilden. Seine Linke hat er entsetzt emporgehoben, die Rechte ist nicht sichtbar. Auf jeder Seite stürmt ein geflügelter weiblicher Dämon auf die Jünglinge ein. Der auf der r. R. unterscheidet sich von den sonstigen Gestalten dieser Gattung dadurch, dass seine Brust ganz bekleidet ist; seine Fackel in der Linken ist zur Erde gesenkt, und mit der Rechten zeigt er auf den Orestes. Der zur Linken trägt in beiden Händen eine gegen Orestes gerichtete Fackel.

Nr. 13 (Chiusi: Museo Casuccini. Terracotta). In der Mitte, aber etwas mehr nach l. befindet sich eine ganz ähnliche Gruppe des Orestes und Pylades wie auf Nr. 12, und jederseits ein geflügelter weiblicher Dämon. Der auf der l. R. steht ziemlich ruhig und hat die Fackel in seiner Linken zur Erde gesenkt. Der auf der r. R. stösst, halb zurückweichend, mit der Fackel in der Rechten wie mit einem Dolche nach der Mitte. Zwischen ihm und Orestes tritt auf letzteren zu eine andere bis an die Kniee bekleidete, anscheinend weibliche Figur in den Vordergrund, welche das Schwert aus der Scheide zieht.

Nr. 14 (aus Chiusi. Florenz, in der Sammlung der Società Colombaria). Auf diesem sehr gut erhaltenen Relief befinden sich beide nur mit der Chlamys versehene und mit dem Schwerte zum Schlage ausholende Jünglinge wie auf Nr. 10 neben einander auf einem schräg in die Mitte gestellten Altar, an dessen Fusse wir auf jeder Seite eine umgestürzte Amphora liegen sehen. Auf jeder Seite stürzen zwei am Haupte und an den Schultern geflügelte weibliche Dämonen mit Fackeln auf sie ein.

Nr. 15 (Chiusi: Pipparelli). Dieselben Figuren wie in Nr. 14. Die beiden Dämonen aber sind ungeflügelt. Unten an der l. Seite des schräg in die Mitte gerückten Altars liegt ein runder, auf der r. Seite ein flaschenartiger Gegenstand.

Nr. 16 (Volterra: Museum Nr. 328; Inghirami, Mon. etr. I, 25). Die Scene ist ohne jede Localandeutung. In der Mitte befindet sich der nackte, nur mit einem über der l. Schulter liegenden, nach hinten zurückfallenden Gewandstücke versehene Orestes. Nach hinten zurückweichend

erhebt er mit der Rechten das Schwert zum Schlage, in der Linken hält er die Scheide. R. bedrohen ihn zwei völlig bekleidete weibliche Dämonen mit Fackeln in den Händen, l. deren sogar drei, und zwar ist der mittlere mit einem Hammer versehen.

Nr. 17 (aus Volterra. Rom: Villa Albani; Zoega t. 38). In der Mitte sehen wir den Orestes, wie auf Nr. 10, 12—15 von r. nach l. auf den Altar geflohen, das Schwert in der Rechten und die Scheide in der Linken. L. Pylades neben dem Altar, dem Beschauer den Rücken zugewendet. Ein Gewandstück über dem l. Arm, das Schwert in der Rechten, die Scheide in der Linken, kämpft letzterer gegen zwei weibliche Dämonen, von welchen der ihm zunächst befindliche geflügelt ist und mit einem Schwerte auf ihn eindringt, der am Ende stehende aber auch über der Brust bekleidet, flügellos ist und in der Rechten ebenfalls ein Schwert hält. Orestes aber hat es mit dreien zu thun, von denen nur der äusserste geflügelt ist. Der dem Orestes zunächst stehende hält mit beiden Händen eine Fackel; was der dann folgende in der erhobenen Rechten trug, ist ungewiss; auch das Attribut des dritten ist schwerlich eine Fackel. Bei den beiden letzteren bedeckt das Gewand auch die Brust.

Wenn nicht schon die auf Nr. 10 gegebenen Namensbeischriften genügten, um auf unsern Reliefs zwei Momente aus der Oresteia mit Sicherheit zu erkennen, so würde sich aus der Vergleichung mit vielen andern griechischen und römischen, zum grössten Theile sattsam beglaubigten Denkmälern die Richtigkeit der Deutung auf die an Aegisthos und Klytaemnestra genommene Rache und die Verfolgung des Orestes und Pylades durch die Furien auf's Unzweifelhafteste ergeben. So aber ist es nicht nöthig, hierauf im Allgemeinen näher einzugehen, wohl aber wird im Einzelnen noch manches zu prüfen sein. Overbeck,[1] nach Rochette's Vorgange durch das Götterbild auf dem Altare verleitet, bezieht das Relief Nr. 1 auf den an Kassandra verübten Frevel des Ajax; und die Bärtigkeit der beiden Mörder müsste allerdings einen Anstoss erregen; — aber die Einsicht in die ganze Reihe unserer Darstellungen und besonders die Vergleichung mit Nr. 2 geben dennoch die Ueberzeugung, dass dieses erste Relief von den nachfolgenden nicht geschieden werden darf. Sehr möglich ist es ausserdem, dass die Bärte auf einer Nachlässigkeit der Publication bei Gori beruhen.

Wenn wir nun in der vorhergehenden allgemeinen Beschreibung den Pylades als den Mörder des Aegisthos angenommen haben, so liegt es uns ob, dies den abweichenden älteren Quellen und Kunstwerken gegenüber ausführlicher zu begründen. In der Odyssee I, 40 wird nur Orestes als der Rächer genannt und I, 298, III, 305 ausdrücklich als derjenige bezeichnet, welcher mit Ruhm und Recht den Aegisthos, den Mörder seines Vaters Agamemnon ums Leben brachte, während der an der Mutter vollzogene Mord nicht geradezu ausgesprochen, sondern III, 305 nur eben angedeutet ist, und man den Eindruck empfängt, als ob der Dichter sich

---

[1]) Heroengall. p. 653.

gescheut habe, nähere Umstände hievon anzugeben. Dem Namen des Pylades begegnen wir zuerst in den Nosten des Agias von Troezen; aber die wenigen Worte des Proclus: *Ἀγαμέμνονος ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστρας ἀναιρεθέντος ὑπ' Ὀρέστου καὶ Πυλάδου τιμωρία* lassen nicht errathen, in welcher Weise er bei dem Morde betheiligt war. Jedenfalls aber ist nicht anzunehmen, dass Pylades im Epos in einer gravirenderen Weise bei der Ermordung des ehebrecherischen Paares thätig war als in den nachfolgenden Poesien der drei grossen Tragiker; und ich werde mir weiter unten p. 168 eine Vermuthung hierüber erlauben. Neue, den Tragikern vorarbeitende Motive sind in den Resten der grösseren Oresteia des Stesichoros zu erkennen. [1]) Hier scheint, wie Schneidewin mit Recht bemerkt, [2]) Klytaemnestra schon in den Vordergrund gerückt zu sein; allein des Pylades geschieht keine Erwähnung. Der Hauptunterschied dieser lyrischen Oresteia von der epischen bestand darin, dass, wie die von Stesichoros in die Poesie eingeführten Eumeniden beweisen, der Muttermord unter allen Umständen im Gegensatze zu dem die Pflicht gegen den gemordeten Vater obenan setzenden Epos als eine der Apollinischen Entsühnung bedürfende Blutschuld erschien. Sodann heisst es bei Pindar Pyth. XI, 34 vom Orestes:

ὁ δ' ἄρα γέροντα ξένον
Στρόφιον ἐξίκετο, νέα κεφαλά,
Παρνασοῦ πόδα ναίοντ'· ἀλλὰ χρόνῳ σὺν Ἄρει
πέφνεν τε ματέρα θῆκέ τ' Αἴγισθον ἐν φοναῖς.

Wenngleich es nun wahrscheinlich ist, dass Pylades, der Sohn des Strophios, nach Pindars Vorstellung den Orestes begleitete, so wird letzterer doch auch hier als der alleinige Thäter hingestellt. Ebenso verhält es sich bei Aischylos, Sophokles und Euripides. [3]) In den Choephoren des Aischylos mordet Orestes auf Befehl des Apollon (freilich hinter der Scene) zuerst den Aegisthos und dann die Klytaemnestra, und als Orestes, durch das ängstliche Flehen der Mutter erschüttert, vor dem Morde zurückbebt, da mahnt Pylades ihn mit wenigen Worten (den einzigen, welche er spricht), jenen Schwur, welchen er dem delphischen Gotte geleistet, nicht zu vergessen; weiter aber erstreckt sich seine Betheiligung nicht. In der mehr der epischen Anschauung vom Muttermorde folgenden Electra des Sophokles, wo Pylades gar nicht zu Worte kommt, ist Orestes ebenfalls ganz allein der Mörder beider, der Klytaemnestra sowohl wie des als Nebenperson auftretenden Aegisthos, so dass Pylades nichts als der „stumme Mahner des Gottes seiner Heimath" ist, wie Schneidewin l. c. p. 31 sagt. In der gleichnamigen, aber tief unter Sophokles stehenden Tragödie des Euripides, wo Orestes ebenso wie bei Aischylos und im Gegensatze zu Sophokles zuerst den Aegisthos und dann mit Hülfe der Electra die Klytaemnestra tödtet, beschränkt sich der Beistand des nur eine Statistenrolle

---

[1]) Bergk, Lyr. p. 739. — [2]) Einl. zu Soph. El. p. 5. — [3]) Gerhard, Etr. und Camp. Vasenb. p. 36. Benndorf, Ann. d. Inst. 1865, p. 224, Anm. 4.

spielenden Pylades darauf, dass er, wie es in der Botenrede (v. 844—847) heisst, in dem Augenblicke, wo die Diener des Aegisthos auf den Orestes stürzten, sich diesem zur Seite stellte:

δμῶες δ' ἰδόντες εὐθὺς ἦξαν εἰς δόρυ
πολλοὶ μάχεσθαι πρὸς δύ'. ἀνδρίας δ' ὕπο
ἔστησαν ἀντίπρῳρα σείοντες βέλη
Πυλάδης Ὀρέστης τ'.

Im Orestes des Euripides erklärt Pylades allerdings, dass auch er beim Morde der Mutter das Schwert gefasst habe, v. 1235:

Or. ἔκτεινα μητέρ'.
Pyl. ἡψάμην δ'ἐγὼ ξίφους.
El. ἐγὼ δ'ἐπενεκέλευσα κἀπέλυσ' ὄκνου.

— aber nur gefasst: ἡψάμην. In den nachfolgenden einschlägigen griechischen und römischen Dramen [1]) werden die Namen des Orestes und Pylades öfter neben einander genannt; allein die Reste derselben sind so kümmerlich, dass sich für die Art der Betheiligung des letzteren an der Ermordung nicht das Mindeste ergiebt. Dagegen beweisen spätere, zum Theil wohl aus den Tragödien geschöpfte Angaben wie Hygin fab. 119, [2]) Serv. ad Aen. IV, 471, Lucian. Amor. 47, de domo 23, dass es Versionen gab, nach welchen Pylades einen thätigen Antheil an dem Morde nahm, und man darf daher vermuthen, dass, wie Benndorf l. c. sagt, la romanzesca sentimentalità dei bassi tempi vie più aumentando ed adornando l'amicizia dei due eroi non potè dispensarsi da far partecipare Pilade pure nell' uccidere Clitennestra ed Egisto. Andere Angaben aber wie die des Schol. in Aristoph. Nub. 623, nach welcher Pylades dazu bestimmt wurde, die Klytaemnestra zu ermorden, oder Serv. ad Aen. XI, 268: quidam dicunt Clytaemnestram non manu filii, sed judicum sententia peremptam: — dürfen wir wohl mit Recht als vereinzelte Auffassungen bezeichnen, welche schwerlich eine ebenso allgemeine Gültigkeit erlangten wie jene anderen.

Weit mehr als die Poesie scheint die ältere bildende Kunst eine Abneigung vor der Darstellung des Muttermordes gehabt zu haben. Sie scheute sich lange, den grauenvollen Moment, welcher in der Tragödie ein flüchtiger war und ausserdem der Phantasie des Zuhörers überlassen blieb, zur sinnlichen Anschauung zu bringen und ein für allemal festzuhalten. Ein von Pausanias I, 22, 6 erwähntes Gemälde des Polygnot in der Pinakothek der Athenischen Propyläen liess die Klytaemnestra ausser Acht und stellte dem alten Epos gemäss die Ermordung des Aegisthos als den eigentlichen Racheact in den Vordergrund. Interessant aber ist hiebei der Umstand, dass auf demselben Gemälde Pylades die dem Aegisthos zu Hülfe gekommenen Söhne des Nauplios tödtete; denn da die erhabene

---

[1]) Welcker, Gr. Trag. 980, 1046, 1062, 1074, 1156, 1158, 1160, 1376, 1400, 1401, 1461. Ribbeck trag. lat. rel. 1, 270, 281, 298. Auch drei Komödien mit dem Titel des Orestes werden genannt, des Timokles, Alexis und Diokles. Meinecke, com. fr. — [2]) Welcker l. c. 980.

Polygnotische Kunst, wie bekannt, vorzugsweise die Gestalten des Epos zum Gegenstande wählte, so drängt sich mir bei diesem Bilde die Vermuthung auf, dass die in den Excerpten des Proclus bezeugte Theilnahme des Pylades im alten Epos des Agias darin bestanden habe, dass er die Söhne des Nauplios abwehrte und zu Boden schlug. Dass aber Nauplios eine Stelle in den Nosten einnahm, das beweist die Notiz bei Apollod. II, 1, 4; cf. Welcker, ep. Cycl. II, p. 281. Mehrere ältere Vasenbilder — bis jetzt kennt man deren vier, [1]) — sowie das auf die Oresteia bezogene archaische Relief von Aricia [2]) sehen ebenfalls von dem Muttermorde ab, indem sie bloss den Untergang des Aegisthos darstellen; und nur in zweien dieser Vasenbilder, den in Anm. 1 sub c und d notirten, erkennt man den Pylades in einer Figur, welche den Orestes ebenso wie in der Tragödie des Aischylos beim Muttermorde ermuntert, in dem nun einmal begonnenen Werke nicht inne zu halten. Nur eine einzige, bis jetzt noch nicht publicirte Vase führt Welcker A. D. V, 291 nach dem Bull. d. Inst. 1832, p. 177 aus den vulcentischen Nachgrabungen der Herrn Campanari an, auf welcher die Ermordung der Klytaemnestra dargestellt sein soll; bei der Flüchtigkeit der ganzen Notiz muss es aber zweifelhaft bleiben, ob damals wirklich der Gegenstand des Gemäldes richtig erkannt und bezeichnet worden ist. Sonst stammt, soviel wir bis jetzt wissen, das älteste Zeugniss von der Darstellung des Muttermordes aus der Alexandrinischen Zeit, und zwar ist es ein Gemälde des Theon, welches bei Plut. de aud. poet. p. 18 als *'Ορέστου μητροκτονία* und bei Plin. XXXV, 144 unter dem Namen des mit Theon wahrscheinlich als eine Person zu setzenden Theoros vorkommt. [3]) Jedoch eine grössere Reihe von Bildwerken mit dem Muttermorde findet sich in der nicht mehr so heiklen römischen Zeit. [4]) Unter diesen ist besonders ein zuletzt von Benndorf l. c. p. 223 ff. interpretirter und neu publicirter Sarkophag von grösserem Interesse. [5]) Denn die beiden Motive des Aegisthos und der Klytaemnestra erinnern in der That an die allerdings bei weitem nicht so schön ausgeführten Reliefs in der ersten Gruppe unserer Aschenkisten. Sind wir deswegen aber genöthigt, ebenso wie dort, zweimal einen Orestes anzunehmen, sowohl in dem Mörder der Klytaemnestra wie in dem des Aegisthos? Ich sage nein. Denn erstens finden sich keine Gründe, um auf unseren Aschenkisten eine ähnliche Zerlegung der Handlung in zwei Momente wie auf jenem römischen Sarkophage anzunehmen. Zweitens beweist die dritte Gruppe, wo Pylades sammt dem Orestes vor anderen an den Altar geflohen ist, insonderheit aber das Relief Nr. 10 in seiner

---

[1]) a) Gerhard, Etr. u. Camp. Vasenb. I. 24; b) Benndorf, Ann. d. Inst. 1865, p. 212 sqq. Mon. d. Inst. VIII, Taf. 15; c) Welcker, A. D. V, 287, Taf. XVIII; d) Catalogo d. Mus. etr. del Pr. di Canino n. 1186. Overbeck l. c. p. 695, N. 23. — [2]) Welcker, A. D. II, Taf. 8, 14. Overbeck, l. c. N. 25. — [3]) Brunn, Gesch. d. gr. Künstler II, p. 255. Benndorf, l. c. p. 239—243. — [4]) Overbeck, l. c. N. 26—38. Benndorf, l. c. p. 228 ff. — [5]) Benndorfs Deutung schliesse ich mich bis auf die p. 226 als partigiana di Egisto bezeichnete weibliche Figur an; denn in dieser, meine ich, wird man bei einer Vergleichung mit dreien der citirten Vasenbilder ohne Zweifel die Klytaemnestra erkennen müssen.

zweiten Gruppe, dass Pylades gleichen Antheil mit dem Orestes an der Ermordung haben musste. Und dieser Umstand wird drittens durch die oben angeführten späteren Quellen sowohl als durch mehrere andere römische Sarkophage unterstützt, [1]) auf welchen in einer nicht mehr theilbaren Scene zwei Jünglinge neben einander thätig sind, der eine, und zwar Orestes, um die Klytaemnestra zu ermorden, der andere, welcher demnach nur Pylades sein kann, um den Aegisthos zu tödten. Zu bedauern aber ist es allerdings, dass gerade dasjenige Stück des Reliefs Nr. 10, wo die Namen des Pylades und Aegisthos zu erwarten gewesen wären, weggebrochen ist.

Wenn wir nun aber auch den Orestes als den Mörder der Klytaemnestra und den Pylades als den des Aegisthos hinstellen, so bleiben dennoch in dem Falle, dass wirklich alle Compositionen mit vollem Verständniss irgend einer mythischen Version erfunden oder auch nach älteren und besseren Bildwerken copirt worden sind, diese und jene Schwierigkeiten für die Deutung zurück. Wie soll man z. B. auf Nr. 1 und 2 den Altar mit der Götterstatue erklären? In den Ueberlieferungen finden wir nichts darauf Bezügliches, und es bleibt uns somit nur übrig, einen Hausaltar mit irgend einem Götterbilde anzunehmen, zu welchem Klytaemnestra der etruskischen Anschauung gemäss ihre Zuflucht genommen. Für die weibliche Figur am Ende der r. R. auf Nr. 2 liegt die Annahme der Electra am nächsten; wäre ihre Bewegung etwas lebhafter und das Relief nicht so verstümmelt, so könnte man sich vorstellen, dass sie die Klytaemnestra von der entgegengesetzten Seite her vom Altare fortzudrängen suchte. So aber weiss man ihre Bewegung nicht recht zu erklären. Auch die weibliche Figur am Ende der r. R. von Nr. 9, welche merkwürdigerweise mit auf den trittartigen Altar oder Aufsatz gekommen ist, mag immerhin die Electra, vielleicht aber auch eine erschreckt davon eilende Dienerin sein sollen. Wen haben wir uns ferner unter den niedergestürzten Kriegern auf Nr. 3 vorzustellen? Sind es die von der Hand des Pylades gefallenen Söhne des Nauplios, welche Polygnot gemalt hatte, oder Diener des Aegisthos, δμωες, wie sie auch bei Euripides herankamen und in irgend einer späteren Version immerhin mit den beiden Jünglingen in einen Kampf gerathen mochten? Diese letzte Annahme liegt näher. — Nicht unschön sind die beiden Nebenseiten von Nr. 3, wo wir auf der einen Seite den Orestes und Pylades, auf der andern den von einer Furie verfolgten Orestes zu erkennen haben. — Ueber Nr. 4, 5, 7 und 9 ist bezüglich der Deutung nichts weiter zu bemerken. — Auffallend ist auf Nr. 6 und 8 der dritte Jüngling, welcher an dem Morde selber nicht betheiligt ist. In den Ueberlieferungen findet sich kein Name für ihn. Für denjenigen aber, welcher behaupten wollte, dass unsere Reliefs zwei von einander zu trennende Scenen wären und zweimal den Orestes enthielten, könnte dieser dritte Jüngling als Bestätigung seiner Ansicht dienen, sofern es nämlich gewiss wäre, dass man ihn Pylades nennen müsste. Vorläufig

[1]) Overbeck, l. c. N. 27 ff.

aber scheint mir dieses neue Moment gegen die oben angeführten Gründe für die zeitliche Einheit in den Darstellungen der ersten Gruppe nicht genügend zu sein; und ich nehme daher lieber an, dass unter den verlornen späteren Versionen des Mythus irgend eine war, wodurch diese dritte Figur ihre Erklärung fand, oder aber auch, dass der etruskische Bildner sich nicht viel dabei dachte, als er sie ins Relief hineinsetzte. — In Nr. 10, dem ersten Monumente der zweiten Gruppe, wo, wie schon gesagt, zwei Momente der Handlung verbunden sind, ist alles klar und verständlich. Statt dass sonst die Furien von der Seite her auf die beiden Jünglinge eindringen, kommt hier eine von unten herauf, und mit ihr vereinigte sich der aus dem Boden steigende ziegenohrige Charon, jene andere Schreckgestalt der Etrusker, und eine sich emporwindende Schlange, um die Jünglinge zu erschrecken. Ob aber die Nebenseite irgend etwas mit der Orestessage zu thun hat, muss völlig unentschieden bleiben.

Auch die Deutung des langen Sarkophages Nr. 11 ergiebt sich sehr leicht. Jedoch sieht man beim ersten Blick, dass dieser Composition ein ganz anders entwickelter Gedanke zu Grunde liegen muss als den bisherigen Reliefs. Die That wird nicht erst vollzogen, sondern ist bereits geschehen, und der Bildner handelt wie jener Maler in seinem nach Lucians Vermuthung dem Euripides [1]) oder Sophokles entnommenen Gemälde: *σεμνὸν δέ τι ὁ γραφεὺς ἐπενόησε τὸ μὲν ἀσεβὲς τῆς ἐπιχειρήσεως δείξας μόνον καὶ ὡς πεπραγμένον παραδραμών.* [2]) So zeigt die erste Scene am Ende der r. R. bereits einen vollendeten Mord, Aegisthos liegt schon todt am Boden. Aber Orestes (wahrscheinlich der, welcher der mittleren Gruppe zunächst steht) und Pylades sind in heftiger Bewegung. Das Werk ist noch nicht vollendet, ein viel grösseres steht ihnen noch bevor, das beweist ihre Unruhe. Es ist, als ob der eine dem andern zuriefe: Komm, lass uns eilen, die wichtigere Pflicht zu erfüllen. Und besonders ist diese Unruhe in der Haltung und Bewegung ihrer Hände ausgedrückt. Aber der Bildner überspringt nun einen Moment der Handlung und überlässt das *ἀσεβὲς τῆς ἐπιχειρήσεως* der Phantasie des Beschauers. Denn auch die folgende mittlere Gruppe zeigt eine bereits vollendete That, und zwar das Hauptwerk, die gemordete Mutter. Todt und fast ganz nackt liegt Klytaemnestra auf dem Altare; auch dieses Bild erinnert an das Lucianische: *ἡ δὲ Κλυταιμνήστρα ἤδη ἀνῄρηται καὶ ἐπ' εὐνῆς τινος ἡμίγυμνος πρόκειται.* Bei Euripides hat die zum ersten Male entbundene Electra die Mutter rufen lassen und ins Haus geführt, damit sie dort am Altar ein Opfer verrichte, dessen Gebräuche der Electra noch nicht bekannt waren. Und hier am Altare fällt Klytaemnestra unter der Hand des Orestes und in Gegenwart der mithelfenden Schwester. Auf der Stufe des Altars in unserm Relief sitzt nun Electra sinnend und tief betrübt, als ob sie sich Vorwürfe mache, und wir dürfen daher den Schluss ziehen, dass sie in

---

[1]) Bezüglich des Euripides irrt Lucian, denn bei ihm wird Aegisthos vor der Klytaemnestra getödtet; auf dem von Lucian beschriebenen Gemälde aber war die Ermordung des Aegisthos unmittelbar vor die Augen gestellt, während Klytaemnestra schon todt dalag. — [2]) de domo 23.

ähnlicher Weise wie bei Euripides an dem Morde der Mutter betheiligt war und nach demselben von Reue gequält wurde.[1]) Aber der zu den Füssen der Klytaemnestra stehende alte Pädagog, welcher ja in der Tragödie des Sophokles ähnlich wie der Greis in der des Euripides die Geschwister zur Rache mit Rath und That ermunterte, sucht die trauernde Electra zu beruhigen, indem er sie auf die nothwendige Gerechtigkeit des Schicksals und den Willen der Götter hinweist. Und in ähnlicher unseliger Stimmung wie Electra befindet sich Orestes, welcher zu Häupten der ermordeten Mutter steht und düster auf das von seiner Hand zu Ende geführte grausenvolle Werk starrt. Jetzt ist das furchtbare Gebot des Gottes erfüllt, das Schwert steckt wieder in der Scheide und Orestes hat Zeit, über das Geschehene nachzudenken. Pylades aber ist in dieser mittleren Hauptscene ganz fortgelassen, wie er denn auch in der Electra des Euripides beim Muttermorde vor der Electra zurücktritt und vor der Rede der Dioskuren, der beiden dii ex machina, nicht mehr erwähnt wird. Aber nicht lange wird es dem Orestes gelingen, sein Gewissen zu beschwichtigen. In der dritten Scene auf der l. R. treiben die Furien den wahnsinnigen Orestes von dannen, und wieder ist er allein, d. h. ohne die Begleitung des Freundes. Das muss bei einer im Uebrigen mit soviel Verständniss gemachten Composition durch eine besondere Anschauung oder Ueberlieferung begründet sein. Auch bei Euripides werden die beiden Freunde auf Befehl der beiden Dioskuren von einander getrennt. Pylades soll mit der Electra vermählt heim ins Phokerland ziehen und Orestes nimmt mit den Worten Abschied v. 1340:

> *Πυλάδη, χαίρων ἴθι, νυμφεύου*
> *δέμας Ἠλέκτρας.*

Die Dioskuren aber antworten v. 1342:

> *τοῖςδε μελήσει γάμος· ἀλλὰ κύνας*
> *τάσδ' ὑποφεύγων στεῖχ' ἐπ' Ἀθηνῶν·*
> *δεινὸν γὰρ ἴχνος βάλλουσ' ἐπὶ σοὶ*
> *χειροδράκοντες χρῶτα κελαιναί,*
> *δεινῶν ὀδυνῶν καρπὸν ἔχουσαι.*

Nehmen wir nun zu dieser Uebereinstimmung zwischen den Grundzügen unserer Composition und der in der Euripideischen Version des Mythus dies hinzu, dass erstens die planmässige Verbindung der drei Scenen, zweitens die eine ganze Reihe von Episoden in sich schliessende Complication in den Verhältnissen der vorgestellten Personen zu einander, drittens die Veranschaulichung der Monologe und Dialoge in der mittleren Gruppe, sowie viertens endlich die Darstellung der trübsinnigen Electra geradezu als Mittelpunkt und vornehmste Figur in der Hauptgruppe auf den breiten Plan einer Tragödie, und zwar einer Electra, schliessen lassen: — so bedarf es in der That keines Anstandes, um hier den ungemischten

---

[1]) El. 1165, 1182 ff., 1198 ff., 1224 ff.

Einfluss der Euripideischen Version des Mythus zu erkennen, zumal die früheren dramatischen Entwicklungen des Mythus bei Aischylos und Sophokles in keiner Weise mit den Grundzügen unserer Reliefcomposition in Einklang gebracht werden können. [1]) Und ich will in letzterer Beziehung nur an zwei Punkte erinnern. In den Choephoren des Aischylos verschwindet Electra noch vor dem Beginn des Racheactes von der Bühne und tritt nachher gar nicht wieder auf; und bezüglich der Sophokleischen Tragödie führe ich Schneidewins Worte l. c. p. 28 an: „Die Blutrache ist hier selbstverständlich und durch die Verhältnisse so gebieterisch gefordert, dass es eines ausdrücklichen Geheisses höherer Mächte nicht bedurfte: wird doch die Schwester 951 ff. zu dem verzweifelten Entschluss gedrängt, an Orestes Statt zu treten, und als sie später 1265 das Orakel erfährt, begrüsst sie freudig diese göttliche Zustimmung, obschon die innere Stimme ihrer eignen Brust ihr den rechten Weg längst gewiesen hatte, vgl. 244 ff. Auf sie ist die ausführliche, zu Gunsten des Rechts ausfallende Verhandlung mit der Mutter übertragen: Orestes vollbringt schweigend den Muttermord, durch welchen hier Recht und Ordnung den unbestrittenen Sieg feiert, ohne dass ein weiterer Process oder eine Entsühnung in Aussicht gestellt würde."

Diese Zurückführung unseres Reliefs auf Euripides aber schliesst nicht aus, dass nicht irgend ein römischer Dichter dieselbe bearbeitet oder übersetzt und so dem Bildner als nächste Quelle gedient haben könnte. Wissen wir doch, dass z. B. Atilius und Quintus Tullius Cicero die Electra des Sophokles übersetzten, [2]) und was den Aegisthos und die Klytaemnestra des Attius betrifft, so lassen diejenigen Fragmente, welche sich auf das Auftreten der Electra beziehen, immerhin die Vermuthung zu, dass die Ermordung des ehebrecherischen Paares mit ins Drama hineingezogen war. [3])

Zu dem Relief Nr. 11 stehen nun die Monumente der ersten Gruppe in einem directen Gegensatze; denn dort ist das ἀσεβὲς τῆς ἐπιχειρήσεως ganz dem etruskischen Geiste gemäss die Hauptsache, und von weiteren auf irgend einen breiteren dramatischen Plan hinführenden Andeutungen findet sich keine Spur. Vergeblich wäre es daher, für diese Monumente nach einer besondern Quelle suchen zu wollen. Dasselbe gilt natürlich von den sechs Reliefs der dritten Abtheilung unserer Aschenkisten, wo bezüglich der Deutung nichts weiter zu erinnern ist, als dass, wie schon gesagt, die Art und Weise, wie Pylades (Nr. 16 ausgenommen, wo Orestes allein ist) mit dem Orestes zusammen von den Furien verfolgt wird, darauf schliessen lässt, dass er mit letzterem irgend einer späteren Quelle gemäss in gleicher Weise an der Blutrache betheiligt war. Der Altar aber in Nr. 14, 15 und 17 erinnert uns an das Delphische Heiligthum; denn bekanntlich nahm Orestes, als er von den Furien verfolgt wurde, zum Al-

---

[1]) Schneidewin über Aischylos, Sophokles in der Einleitung zu Soph. El. p. 8—33. — [2]) Welcker, Gr. Trag. 1401. — [3]) Welcker, l. c. 1156. Ribbeck, l. c. 298.

tare des Apollon seine Zuflucht; und dieser Gott war es, welcher ihm, wie es auf mehreren schönen griechischen Vasenbildern dargestellt ist, endlich die Sühnung gewährte. —

CAPITEL XVII.

Iphigenia, Orestes und Pylades bei den Tauriern.

Drei Chiusiner Aschenkisten sind es, welche wir theils mit Bestimmtheit, theils mit Wahrscheinlichkeit auf den in der Ueberschrift genannten Gegenstand beziehen dürfen.

Nr. 1 (Florenz: Uffizj; Conestabile, iscriz. etr. di Firenze, tav. A). Auf einem in der Mitte der Bildfläche befindlichen Altare sitzen zwei nackte Jünglinge: der eine r. nur mit der nach hinten zurückfallenden Chlamys bekleidet fast in Vorderansicht, die r. Hand über die l. gelegt und in letzterer einen Gegenstand haltend, der die Form eines vierseitigen Prisma hat und ein Diptychon zu sein scheint. Er blickt traurig zur Seite nach seinem Genossen hin, der mit dem Rücken gegen ihn gewendet beide Füsse auf eine l. vom Altare stehende und beinahe ebenso hohe Basis gesetzt hat, so dass er im Profil und in einer hockenden Stellung erscheint. Den l. Ellenbogen hat er auf das l. Knie gestützt und mit der l. Hand hält er die Stirn seines trüben und nachsinnenden Antlitzes. Die Rechte aber hängt herunter und stützt sich auf sein r. Schienbein. Unter ihm liegt ein Gewandstück auf dem Altare. Die erwähnte Basis hat die Form eines umgekehrten und eines aufrecht darauf gesetzten Volutencapitäls. Zwischen derselben und dem Altar ist eine schlanke Amphore angelehnt. Hinter dem Altar aber zwischen den Jünglingen erhebt sich eine Säule mit einem darauf gesetzten Gefässe. L. von dem zuletzt beschriebenen Jünglinge steht in Vorderansicht, den l. Fuss über den r. geschlagen, eine ganz nackte, nur mit einer Torques geschmückte Frauengestalt, welcher vom Hinterhaupte ein langer Schleier über den Rücken bis auf die Füsse hinabwallt. Sie hat ihre r. Hand und über diese den l. von einem Stücke des Schleiers umwundenen Arm anscheinend auf das Haupt des Jünglings, in Wahrheit aber auf einen nach Analogie von Nr. 3 vorauszusetzenden, wenn auch nicht dargestellten Pfeiler gelegt, und indem sie ihr Haupt seitwärts auf den Arm lehnt, blickt sie traurig und sinnend nach vorn. Es ist offenbar, dass sie an dem Geschicke der Jünglinge den innigsten Antheil nimmt. Etwas hinter ihr steht eine nach Art der Dämonen bloss um den Unterleib und bis an die Brüste bekleidete weibliche Figur in Vorderansicht, welche mit beiden Händen eine beim Opfern übliche Schaale mit Früchten in die Höhe hält. Dem r. auf dem Altare sitzenden Jüng-

linge zunächst tritt von hinten eine der zuletzt beschriebenen weiblichen Figur ganz gleich gekleidete andere weibliche Gestalt mit einem erhobenen Schwerte in der Rechten heran. In der Linken hält sie einen verstümmelten Gegenstand, der nicht deutlich ist, vielleicht aber das herabhängende Ende eines Strickes vorstellen soll, mit welchem die Hände des Jünglings gefesselt waren. Eine Andeutung hievon scheint noch in dem um die r. Handwurzel desselben liegenden Ringe enthalten zu sein. Ganz am Ende der r. R. sehen wir einen mit Chlamys, Schild und Schwert versehenen, sonst ganz nackten Krieger von hinten in den Vordergrund eilen, jedoch in einer Bewegung, welche mehr nach r. gerichtet ist; sein Gesicht ist nach der Mitte hingewendet. Zwischen seinen Füssen liegt ein Helm am Boden.

Nr. 2 (Sarteano bei Chiusi: Bargagli; Conestabile, ib. tav. B). Die beiden Jünglinge und die theilnehmende weibliche Figur auf der l. R. sind hier in ganz ähnlichen Motiven wie auf Nr. 1 wiederholt. Jedoch fehlt merkwürdigerweise der Altar, auf welchem man sie hier sitzend denken muss, und statt der Säule sieht man im Hintergrunde den Kopf und Hals eines Pferdes zwischen beiden Jünglingen. Interessant aber ist der Umstand, dass die theilnehmende Jungfrau auf der l. R. ein Diptychon in der l. Hand hält, sowie dass vor den beiden Jünglingen, aber noch zwischen ihnen, ein ungeflügelter weiblicher Dämon mit dem l. Knie auf dem Boden kauert, den l. Ellenbogen auf einen kleinen trittartigen Aufsatz stützend, das Haupt in die l. Hand gelegt und in der Rechten ein Schwert haltend. Ferner ist zu bemerken, dass statt der weiblichen Figur in Nr. 1 hier ein nackter Mann auf den r. am Altare befindlichen, hier im Aufstehen begriffenen Jüngling zugetreten ist, und einen Strick, mit dem er die beiden Hände desselben gefesselt hat, mit der l. Hand festhält, während er mit der Rechten ihm das Schwert von seiner l. Seite zu nehmen scheint. Die Figuren am Ende der beiden Seiten sind denen in Nr. 1 im Allgemeinen entsprechend; jedoch ist zu bemerken, dass die eine Opferschaale mit Früchten haltende weibliche Figur am Ende der l. R. in der Rechten ein Schwert hält, der Krieger am Ende der r. R. bekleidet ist, und dass beide nebst dem gefesselten Jünglinge und dem ihn fesselnden Manne am Kopfe verstümmelt sind.

Nr. 3 (Berlin: Museum Nr. 520. Im Catalog als Volterranisch bezeichnet, aber augenscheinlich Chiusinisch). Mit grosser Wahrscheinlichkeit, aber nicht mit völliger Sicherheit wird auch dieses Relief hieher gerechnet werden müssen. Denn die drei Hauptmotive der beiden vorigen Nummern sowie der Krieger am Ende der l. R. sind hier in ganz gleicher Weise wiederholt. Nur ist dies hervorzuheben, dass der hockende Jüngling auf der l. R. von dem andern getrennt und für sich auf einer niedrigen Erhöhung sitzt, sowie dass die theilnehmende Jungfrau ihren l. Arm und ihr Haupt auf eine Säule stützt und endlich dass der r. sitzende Jüngling eine Leier spielt und mit einer Halskette geschmückt ist. Zwischen beiden Jünglingen sieht man auch hier im Hintergrunde ein Pferd, und zwischen den Füssen des Kriegers am Ende der r. R. eine Amphora. Mehr als diese vier Figuren sind überhaupt nicht vorhanden.

Zwei zu einander gehörige Jünglinge auf einem Altar sitzend und trüben Blickes ein trauriges Geschick erwartend; die Fesselung des einen; die innige Theilnahme einer weiblichen Gestalt, welche in Nr. 2 einen Brief in der Hand hält und durch ihre Stellung und Haltung mit dem Geschick der Jünglinge in offenbarer Verbindung steht; die Vorbereitung zum Opfer, welche auf Nr. 1 wie auf Nr. 2 durch die weibliche Figur mit der Fruchtschüssel angedeutet wird; ein zu den Füssen beider Jünglinge in Nr. 2 wie nach vollendetem Werke gleichsam schlummernd hingesunkener weiblicher Dämon: — alle diese Anzeichen sind genügend, um hier in Uebereinstimmung mit der Tradition und mit zahlreichen anderen, zum grössten Theile durch Inschriften beglaubigten und ganz dieselben Indicien enthaltenden Monumenten [1]) den Orestes mit Pylades und Iphigenia verbunden in Taurien zu erkennen.

Aber welcher der beiden Jünglinge ist Pylades und welcher Orestes? Wenn sich dies auch nicht mit völliger Bestimmtheit entscheiden lässt, so bin ich doch geneigt, lieber den auf der l. R. unmittelbar neben der Iphigenia sitzenden Jüngling für den Orestes zu halten als den andern. Denn erstens ist er der traurigere, und das gerade ziemte sich für den Orestes, der nach Welckers Worten [2]) wie eine düstere Figur durch die verschiedenen Mythen schreitet, in seinem unholden Eindruck nur durch die Begleitung seines Freundes Pylades gemildert, und von dem es bei Horaz [3]) heisst: sit tristis Orestes. Zweitens aber erkennen wir ihn, den scelerum furiis agitatus [4]) in dieser eine dumpfe Verzweiflung ausdrückenden kauernden Stellung ganz unzweifelhaft auf mehreren römischen Monumenten. [5]) Und drittens endlich spricht für diese Benennung die Zusammenstellung des Jünglings mit der theilnehmend neben ihm stehenden Iphigenia. Dass diese als Priesterin nackt gebildet ist, darf uns nicht wundern, da wir in Cap. I auch die Priesterin Cassandra so kennen gelernt haben. Wenn wir dann aber den Pylades in dem andern, r. auf dem Altar sitzenden, willig sich fesseln lassenden, muthigeren Jünglinge erkennen, so werden wir hier auf einen Zug geführt, welcher in dem Dulorestes des Pacuvius enthalten war, wo Pylades sich für den Freund fast mit Gewalt aufopfern wollte, [6]) ein Zug, welcher allerdings auch in der Taurischen Iphigenia des Euripides v. 674 angedeutet ist, aber nicht zum Durchbruch kommt.

Ueber die weiteren Figuren unserer Bildwerke kann kein Zweifel sein. In den beiden nach Art der Dämonen gekleideten weiblichen Figuren auf Nr. 1, sowie in der ähnlichen Figur am Ende der l. R. von Nr. 2 erkennen wir Opferdienerinnen, wie sie auch auf einigen Vasenbildern vorkom-

---

[1]) Overbeck, Heroengall. p. 723—745. Die von Overbeck sub 96 A u. B hiehergezogenen etruskischen Reliefs sind zu allgemeiner Art, um mit Sicherheit auf die Oresteia bezogen werden zu können. — [2]) Gr. Trag. I, 224. — [3]) De arte poet. 124. — [4]) Vergil. Aen. III, 331. — [5]) Overbeck, l. c. p. 724 ff. N. 71 (Taf. XXX, 1), 72, 73, 77, 78 (Taf. XXX, 3), 79, 80 (Taf. XXX, 5). — [6]) Welcker, gr. Trag. p. 1184. —

men,[1]) und in dem nackten Manne auf der r. R. von Nr. 2 einen der Tempeldiener, welche z. B. in der Taurischen Iphigenia des Euripides v. 624 genannt werden. Was endlich den Krieger am Ende der r. R. auf allen drei Nummern betrifft, so scheint er sich kaum an dem eigentlichen Vorgange zu betheiligen, sondern bloss eine Modellfigur zu sein, wie wir sie auf etruskischen Aschenkisten fast in jeder Kampfscene vorfinden. Von einem barbarischen, specifisch scythischen Charakter dieses Kriegers, wie er auf den meisten der bei Overbeck citirten römischen Sarkophage sichtbar ist, kann hier nicht die Rede sein. Was durch das Pferd in Nr. 2 und 3 hinter dem Rücken des Orestes angedeutet werden soll, das lässt sich nicht sagen, ist auch für die Deutung gewiss von keinem Belang.

Wie aber ist der auf unsern Reliefs dargestellte Moment vor der Opferung bezüglich des Verhältnisses der Iphigenia zu den beiden Jünglingen zu fassen? Kennt sie dieselben bereits, oder kennt sie sie noch nicht? Der Brief in Iphigenias Hand auf Nr. 2, sowie das Diptychon in der Hand des Pylades auf Nr. 1 erinnert uns an die Scene des Euripides, welcher dieses Mittel zuerst erfand; und demnach würde der Umstand, dass Iphigenia den Brief, jenes Erkennungsmittel, noch in der Hand hat und erst im Begriff ist, ihn zu übergeben, auf einen Moment vor der Erkennung der Geschwister schliessen lassen. Auch stimmt hiemit die traurige Versunkenheit des Orestes, während sich in dem Falle, dass der Moment unserer Darstellung nach der Erkennungsscene zu setzen wäre, mehr Leben und Hoffnung, wie z. B. auf dem Sarkophage Nr. 3, Taf. XXX bei Overbeck in den Jünglingen aussprechen müsste. Somit dürfen wir einen Moment vor der Erkennung und demgemäss ein einleitendes Gespräch zwischen den Geschwistern annehmen, wie es z. B. in der Taurischen Iphigenia des Euripides vorhanden ist. Eigenthümlich ist Nr. 3. Die Vorbereitungen zum Opfer sind weggelassen und der Trübsinn des Orestes erscheint noch ausschliesslicher als Hauptsache. Das Auffallendste aber ist die Leier in der Hand des Pylades, die sich sonst weder in der Tradition noch auf andern Monumenten findet. Sollte etwa das Saitenspiel den Zweck haben, das von den Furien gepeinigte Gemüth des Orestes zu beruhigen und aufzurichten?

Bekanntlich ist, soviel wir wissen und glauben,[2]) die Expedition zur Taurischen Artemis eine durch die tragische und speciell Euripideische Poesie geschaffene Neuerung im Orestes-Mythus, welche später von den Tragödiendichtern Polyidos,[3]) Pacuvius[4]) und ganz gewiss noch von vielen andern[5]) wiederholt wurde. Wenn nun auch das auf unseren Reliefs veranschaulichte Gespräch der trauernden Geschwister an die Euripideische Scene erinnert — die dargestellten Nebenumstände dürften für die Unter-

---

[1]) Overbeck, l. c. Taf. XXX, N. 4, 7, auch auf N. 6 einem Kameo. — [2]) Overbeck, p. 723. — [3]) Welcker, gr. Trag. II, 1044. — [4]) Welcker, l. c. III, 1159—1198. Ribbeck, trag. lat. rel. p. 281 ff. — [5]) Welcker, l. c. III, 1165, 1197. 1489.

suchung über die poetische Quelle ziemlich irrelevant sein, — so ist es doch zu allgemeiner Art, als dass es nicht auch in ganz ähnlicher Weise bei den nachfolgenden Dichtern selbst mit Benützung des Briefes zu öftern Malen hätte vorkommen können. Um eine bestimmte Quelle anzunehmen, müsste sich wie z. B. auf dem Relief Nr. 11 im vorigen Capitel ein bestimmterer Plan erkennen lassen. Davon aber kann hier, zumal bei dem Mangel an Nebenscenen, keine Rede sein, und die Zurückführung auf eine einzige Quelle wird in diesem Falle ebenso fraglich bleiben wie bei den einschlägigen römischen Sarkophagen, welche Welcker in seiner oben citirten Abhandlung über den Dulorestes des Pacuvius mit gewohnter Feinheit und Gründlichkeit behandelt hat.

VI. KREIS DER ODYSSEIA.

CAPITEL XVIII.

Das Kyklopenabenteuer.

„Dies (die Darstellungen des Kyklopenabenteuers), und die Werke der Kirke, die Sirenen und die Unterwelt sind es, die man aus dem Kreise der Odyssee an den Etrurischen Kasten findet“ — sagt Welcker in seinem zu Overbecks Heroengallerie gegebenen Nachtrag für die Odyssee.[1]) Doch was die Bilder aus der Nekyia betrifft, so dürfte der berühmte Meister und Nestor unserer Archäologie sich geirrt haben, denn soviel wir wissen, sind bis jetzt auf etruskischen Aschenkisten noch keine Bildwerke aus diesem Theile der Odyssee aufgefunden worden; wohl aber gehören als vierte Gruppe diejenigen Urnen hieher, welche den Tod der Freier darstellen, und auch von Welcker in derselben Abhandlung p. 232 erwähnt sind. Wenngleich nun die Darstellungen von dem Menschenfresser Polyphem und seiner grauenvollen Blendung, die Tödtung der übermüthigen Freier durch den heimgekehrten Odysseus und selbst die als χθονὸς κόραι oft und vielfach zur Verzierung von Gräbern dienenden Sirenen[2]) für den das Schauerliche liebenden etruskischen Sinn einen Reiz haben mochten, um sie als Todes- und Grabesbilder zu verwenden, so erregt es doch unsere Verwunderung und giebt uns einen merkwürdigen Begriff von der Bilderlust der Etrusker, dass wir auf ihren Todtenkisten die wahrhaft komischen Darstellungen von den Verwandlungen und Werken der Kirke finden. Vielleicht aber erregten auch diese Darstellungen in dem Falle, dass die Wirklichkeit jener Zaubersagen geglaubt wurde, ebenso das

---

[1]) A. D. V, 223. — [2]) Preller, Gr. Myth. p. 383.

Grauen, wie die von anderen Mord-, Kampf- und Dämonenscenen; oder es hängte sich auch an sie etwas von jenen etruskischen Ideen, welche für uns vorläufig noch nicht zu durchdringen sind. [1])

Vier Aschenkisten aus Volterra sind es, welche uns von dem in der Odyssee IX, 170 ff. erzählten Kyklopenabenteuer eine einfache, getreue und anschauliche Darstellung geben.

Nr. 1 (Florenz: Uffizj Nr. 400). Vor der Oeffnung einer in die Mitte der Bildfläche gesetzten gewölbten Felsenhöhle, hinter welcher drei Bäume hervorragen, sitzt, den Rücken nach der r. R. gewendet, und nur um den Unterleib bekleidet der bärtige Polyphem am Boden. Er streckt einem von l. herantretenden, mit Chiton, Chlamys und Pilos versehenen Manne, dem Odysseus, die Rechte entgegen, um aus dessen Händen jenes mit berauschendem Wein gefüllte Gefäss entgegenzunehmen. Hinter dem Rücken des Polyphem aber kommt von der r. R. ein nur mit einem gegürteten Chiton versehener Gefährte des Odysseus heran, welcher mit seiner r. Hand den Schaft einer den brennenden Pfahl in der Odyssee ersetzenden Fackel wie einen Speer gefasst hat, um damit das Auge des Kyklopen auszubrennen. Hinter ersterem, ganz am Ende der r. R. ist ein zweiter ähnlich gekleideter Gefährte des Odysseus sichtbar, welcher mit seiner Linken einen Schild hält, während seine Rechte hinter dem Rücken des ersten Gefährten ausgestreckt ist.

Nr. 2 (ebendas. 432; Inghirami, Gal. om. III, 42; R. Rochette, Mon. in. 62, 1; Overbeck 31, 17). Hier sitzt Polyphem in riesenmässiger Grösse ganz nackt auf der l. Seite seiner etwas mehr nach r. gerückten, von Bäumen beschatteten Felshöhle. Mit seiner Rechten nimmt er den Weinkrug entgegen, welchen der von l. herantretende, mit Pilos, Chlamys und Chiton versehene Odysseus ihm entgegenbringt, und mit seiner Linken hat er den r. Arm eines unter seinen Beinen liegenden, ganz nackten Gefährten des Laertiaden gefasst, um ihn auf seine Art zu verspeisen; ein Motiv, welches, wie auch Overbeck S. 772 erinnert, sich an mehreren andern Bildwerken wiederfindet. [2]) Am Ende der l. R. hinter dem Odysseus steht in ganz gleicher Kleidung ein zweiter Gefährte, der jene berauschende Flüssigkeit aus einer Amphora in einen Krater giesst, welcher vor ihm steht. Hinter diesem ist ein dritter Gefährte halb sichtbar, welcher seinen l. Arm an das Haupt legt und in banger Neugier auf den zechenden Polyphem in der Mitte schaut. Sehr wohl bemerkt Overbeck, dass die beiden Gefässe auf dieser Seite die Unmässigkeit des Riesen andeuten. R. vom Polyphem und unbeachtet von ihm ist ein weiterer Moment in der Entwicklung des Mythus angedeutet. Aus der Höhle kommt nämlich ein Widder, welcher hier etwas beschädigt ist, hervor, und unter ihm, d. h. unter seinem Bauche, befindet sich ein Gefährte des Odysseus

---

[1]) Welcker, A. D. V, 232. — [2]) Welcker, A. D. V, 234.

in jener in der Odyssee so anschaulich beschriebenen Situation, durch welche die Flucht aus der Höhle bewerkstelligt wird. Vor dem Thiere aber sitzt auf das l. Knie niedergebeugt ein mit einem gegürteten Chiton bekleideter Mann, welcher den Widder am Kopfe betastet und welchen Overbeck wegen seiner geringeren Grösse ebenfalls für einen Gefährten des Odysseus nimmt, der „den Widder am Kopfe streichelt, als ob er ihn herauslocken oder seinen Schritt beschleunigen wolle." Aber woher diese Annahme? Dies ist ganz die Art, wie wir uns den geblendeten Polyphem zu denken haben, als die Griechen unter den Bäuchen der Schafe festgebunden aus der Höhle kamen und der vor dem Eingange sitzende Riese die Thiere einzeln betastete. Warum kann nun Polyphem, wenn auch auf demselben etruskischen Relief, nicht in einer Scene wiederholt sein, welche der Zeit nach später sich zuträgt, als die auf der l. R. vorgestellte? Ein Gefährte des Odysseus oder Odysseus selber würde in dieser Stellung gar keinen Sinn haben. Wohl aber ist anzunehmen, dass der gedankenlos nach einem besseren Original copirende Bildner diese Figur nicht weiter verstand und würdigte, denn sonst würde er nicht einen den Griechen ganz gleichsehenden Mann dargestellt, sondern den Kyklopen mehr in ihr verdeutlicht und z. B. ohne Gewand gebildet haben. Ganz am Ende der r. R. endlich eilt ein sehr grosser, mit Helm und Schild versehener und mit einem gegürteten Chiton bekleideter Krieger herbei, welcher seine r. Hand nach der Mitte hin vorstreckt, und den ich nur für eine Modellfigur halten kann.

Nr. 3 (Volterra: Museum Nr. 268; Inghirami l. c. 33; R. Rochette l. c. 62, 2; Overbeck 31, 21). Ein sehr interessantes, leider nur hie und da etwas verstümmeltes Relief. Vor seiner r. und l. von einem Baume beschatteten Höhle schläft der durch den Wein des Odysseus trunken gewordene ganz nackte Riese mit struppigem Haar und Bart, der Länge nach von l. nach r. auf dem Rücken liegend und den Kopf auf einen Steinblock gestützt. Auch hier wie auf den beiden vorigen Reliefs und ebenso in Nr. 4 ist er mit zwei ganz natürlichen menschlichen Augen, und nicht mit einem einzigen Auge auf der Stirn dargestellt. Interessant ist nun die Scene r. Vier Griechen bringen den brennenden Olivenpfahl heran, womit der Kyklope geblendet werden soll. Zuerst kommt ein bekleideter Grieche, diesseits des Pfahles stehend, welcher die brennende Spitze desselben mit beiden Händen nach dem Gesichte des schlafenden Riesen dirigirt; zwischen seinen Füssen liegt ein Helm; dann folgt eine nackte, nur mit einem kleinen Gewandstück über der l. Schulter versehene Gestalt, welche den Pfahl auf derselben Schulter trägt und so denselben zugleich fortdrängt; endlich steht hinter dieser ein dritter ganz nackter, nur mit der nach hinten zurückfallenden Chlamys versehener Grieche auf den Fusszehen, hat beide Arme kräftig nach dem obern Ende des Pfahls erhoben und ist eben im Begriff, diesem den letzten Schub und Stoss ins Gesicht des Riesen zu geben. Auf der andern Seite vom Pfahl, zwischen dem ersten und zweiten Träger desselben, befindet sich ein vierter bekleideter Genosse, welcher ebenfalls beim Schieben behülflich ist. Hinter dem Baume r. vor der Höhle erscheint sodann ein fünfter ebenfalls ganz beklei-

deter Grieche, welcher zuschaut, und mitten vor der Höhle sieht man den r. Arm und die r. Schulter eines sechsten mit dem Panzer gerüsteten Mannes, welcher dieses ganze Riesenunternehmen geleitet zu haben scheint und offenbar kein anderer als Odysseus war. L. von der Höhle endlich, im Hintergrunde, ist das Ende eines auf die demnächstige Abfahrt deutenden Schiffes sichtbar, in welchem ein am Kopf verstümmelter Steuermann sitzt, die r. Hand am Steuer und mit der Linken nach der Höhle hinzeigend. Das Ganze ist ungemein lebendig und spannend.

Nr. 4 (Leyden: Museum; Janssen XIX, 3; Inghirami, l. c. 48; Overbeck 31, 18; von Brunn nicht gesehen). Dieses Relief stellt den Schlussmoment des Mythus dar. Die grössere r. Hälfte der Bildfläche nimmt ein wohl erhaltenes Schiff mit einem Steuerruder l., vier Rudern und fünf Ruderschilden (cf. Cap. II) oben auf dem Bord des Schiffes ein. In dem Schiffe, an dessen Maste hinten ein breites Segel flattert, befinden sich ausser dem Steuermanne noch zwei Ruderer, zwei Krieger und vor allen durch seine erhöhte Stellung und den bekränzten Pilos ausgezeichnet, Odysseus, bärtig, einen Schild vor sich haltend und wie die übrigen fünf Gefährten nach dem Lande l. am Ende hinsehend, wo vor einer hohen Felsenhöhle der nackte, nur mit einem leichten Gewand um die Schulter versehene Polyphem steht, mit der Rechten ein Felsstück dem Schiffe nachschleudernd, während ihn Odysseus vom Fahrzeuge aus verspottet. Hinter dem Polyphem stehen zwei seiner Schafe. R. um die Höhle aber, zwischen dieser und dem Schiffe, sieht ein nur am Kopfe geflügelter weiblicher Dämon hervor, in der Rechten ein Schwert erhebend und die Blicke auf den rasenden Riesen heftend.

Die ganze Entwicklung dieses Mythus auf unseren Aschenkisten stimmt so sehr mit der Erzählung in der Odyssee überein, und ausserdem sind alle einzelnen Momente so einfach, schlicht, naiv, in echt epischer Anschaulichkeit und unmittelbarer Verständlichkeit dargestellt, dass wir ohne Anstand die bei den Römern ebenso wie noch heute bei uns bekannte und beliebte Odyssee als die directe Quelle dieser Bildwerke bezeichnen dürfen. An den *Κύκλωψ* des Euripides aber darf schon deshalb nicht gedacht werden, weil in diesem der Silen und Satyrchor eine bedeutende Rolle spielten, wovon unsere Reliefs nichts darstellen. Das Ausdrehen des Auges wird dort 626 ff. ebenso anschaulich beschrieben, wie in der Odyssee; an die Stellung des Laertiaden aber und die ganze Racheseene bei Homer erinnert besonders das Relief Nr. 3. Man vergegenwärtige sich nur die Verse IX, 383:

> *ἐγὼ δ'ἐφύπερϑεν ἀερϑὲις*
> *δίνεον, ὡς ὅτε τις τρυπῷ δόρυ νήιον ἀνὴρ*
> *τρυπάνῳ, οἱ δέ τ'ἔνερϑεν ὑποσσείουσιν ἱμάντι*
> *ἀψάμενοι ἑκάτερϑε, τὸ δὲ τρέχει ἐμμενὲς αἰεί.*

Allerdings aber ist in Nr. 3 der am Ende der r. R. befindliche Grieche, welcher *ἐφύπερϑεν ἀερϑεὶς δινεῖ*, nicht als Odysseus charakterisirt, sondern ein einfacher Gefährte desselben, während er selbst, unmittelbar hinter dem Riesen und vor der Höhle desselben stehend, das ganze Werk

anordnet und leitet. Was endlich die unter dem Titel Κύκλωπες oder Κύκλωψ genannten Komödien des Kallias,[1]) Diokles[2]) und Antiphanes[3]) betrifft, so wissen wir gar nicht einmal, was eigentlich ihr Inhalt war, und es ist recht wohl möglich, dass sie nicht die homerische Geschichte, sondern ebenso wie die Komödie des Alexis[4]) den von Philoxenos in die Literatur eingeführten Mythus vom Polyphem und der Galateia zum Gegenstande hatten.[5]) Uebrigens findet sich in unseren Reliefs auch nichts, was irgend nur den Einfluss einer Komödie errathen lassen könnte.

CAPITEL XIX.

Das Abenteuer bei der Kirke.

Während man bis jetzt nur zwei etruskische Aschenkisten auf das Kirkeabenteuer bezog, und zwar die unter Nr. 2 und 4 weiter unten zu beschreibenden,[6]) sind es jetzt deren vier geworden, welche übrigens alle sehr von einander verschieden sind.

Nr. 1 (aus Volterra. Florenz: Museum Nr. 427). Hier liegen auf der l. R. zwei bekleidete Gestalten von l. nach r. der Länge nach platt auf dem Bauche, die eine hinter der andern und etwas mehr nach der Mitte vorgerückt. Beide halten vor sich mit beiden Händen ein Trinkgefäss. Die vordere ist mit einem Widderkopfe versehen, während der Kopf der hinteren verstümmelt ist. Ueber der vorderen Figur steht am Ende der l. R. mit ausgebreiteten Beinen eine nackte männliche Figur mit einem Schafskopfe, welche nur mit einer nach hinten zurückfallenden Chlamys versehen ist, nach der Mitte blickt und in beiden Händen ein Trinkgefäss hält. Mehr nach der Mitte zu, unmittelbar hinter der zweiten liegenden Figur steht ein mit Pilos, Schild und Schwert versehener, völlig bekleideter unbärtiger Mann, dem von der r. R. her eine andere ebenfalls völlig bekleidete Gestalt entgegenkommt, welche einen Schild trägt und deren Gesicht sehr verstümmelt ist. Hinter ihr, ganz am Ende der r. R., sieht man eine langbekleidete weibliche Gestalt, welche mit beiden Händen eine Fackel hält und, nach der Mitte sich umschauend, davon zu eilen scheint.

Nr. 2 (Volterra: Museum Nr. 336; Inghirami, Gal. om. III, 51; R. Rochette, Mon. in. 61, 2; Overbeck 32, 5). Diese Aschenkiste ist

---

[1]) Meinecke, com. gr. fr. I. 213 sqq.; II, 1, 734 sqq. — [2]) ibid. II, 1, 839. — [3]) ibid. III, 74; I, 325. — [4]) ibid. III, 400. — [5]) Bergk, poet. lyr. gr. 993 sqq. Jahn, arch. Beitr. 411 ff. Helbig, Symbola philol. Bonn. 362 ff. — [6]) Jahn, arch. Beitr. p. 408. Overbeck, Heroengall. p. 784.

bei Jahn und demgemäss auch bei Overbeck nicht richtig beschrieben worden. Denn am Ende der l. R. ist es nicht eine Frau, sondern, wie schon Uhden ganz richtig gesehen hat,[1] ein langbekleideter Mann, nicht mit, sondern ohne „Schiffermütze" (Uhden l. c.), welcher in der Linken ein Giessgefäss hält und mit der Rechten eine Schaale einem völlig bekleideten und mit einem Mantel versehenen Manne mit einem Widderkopfe hinreicht, zu welchem, in der Mitte zwischen beiden Figuren, ein kleiner Hund in die Höhe springt. Auf den Mann mit dem Widderkopfe folgt, diesem den Rücken zukehrend, ein nackter kräftiger männlicher Körper mit einem Stierkopfe, welcher einen Mantel trägt, der die r., dem Beschauer zugekehrte Seite des Körpers ganz bloss lässt. Mit beiden Händen hat er einen vor ihm stehenden Baum gepackt und zugleich den r. Fuss an die Wurzel desselben gesetzt, als ob er ihn schütteln wolle. Ihm gegenüber, zum Theil noch vor dem Baume, sitzt, philosophisch in einen Mantel gehüllt, in „unnachahmlicher Grandezza"[2] und nach Art des Kaulbachchen Fuchses, eine Gestalt mit einem Pferdekopfe (nicht Schweinskopfe)[3] an einen Stein gelehnt und die Füsse behaglich über einander geschlagen. Dieser letzteren Figur den Rücken zukehrend, entfernt sich am Ende der r. R. eine langbekleidete Frauengestalt, welche mit der Rechten ein kleines Ferkelchen bei den Hinterbeinen herniederhängen lässt und mit der Linken nach vorn zeigt, als ob sie zu einer ausserhalb des Reliefs befindlichen Figur in Beziehung stünde. Ein Fels schliesst die Composition.

Nr. 3 (Volterra: tomba Inghirami). Es ist dies ein merkwürdiges Relief, dessen obere und mittlere Theile sehr beschädigt sind, und welches in seiner Erhaltung sehr schön gewesen zu sein scheint. Ganz am Ende der l. R. wird ohne Zweifel eine Figur vorhanden gewesen sein, welche jetzt ganz weggebrochen ist. Dieser folgt, am Boden sitzend und der Mitte zugewandt, eine männliche Gestalt, um die Füsse und den Unterleib bekleidet, mit beiden Händen eine grosse Schaale vor sich haltend und am Kopfe verstümmelt; doch sieht man auf der r. Schulter noch die Reste eines langen Haupthaares, und der Hals deutet auf den Ansatz eines Thierkopfes. Unmittelbar hinter ihr, zum Theil durch sie verdeckt, steht eine ebenfalls nur um den Unterleib bekleidete männliche Gestalt mit einem nach der Mitte blickenden grimmigen Löwenkopfe, welche in der Rechten eine schöne Giesskanne hält und mit der Linken das Gewand etwas in die Höhe zieht. Diesen beiden Gestalten tritt eine weibliche Figur in schöner Gewandung gegenüber, welche am Kopfe und an den Armen verstümmelt ist. Von dieser Gruppe getrennt folgt nun die grössere Scene in der Mitte und auf der r. R. Zunächst aber sehen wir in der Mitte eine Lücke. Doch zeigen zwei übrig gebliebene Füsse am Boden, dass wir uns hier eine Figur zu denken haben, welche der zuletzt beschriebenen weiblichen Gestalt den Rücken zukehrt und in lebhafter

---

[1]) Abh. d. Berl. Akad. 1816—17, p. 38. — [2]) Overbeck l. c. — [3]) Overbeck und Jahn l. c.

Bewegung auf die gleich zu beschreibende Gruppe weiter r. sich zuwendet. Und zwar scheint, nach Art des Bruches zu schliessen, diese in der Mitte weggebrochene Figur eine männliche gewesen zu sein, denn wären die Beine mit einem weiblichen Gewand bekleidet gewesen, so würden sie, wie die übrigen Figuren beweisen, schwerlich so weit weggebrochen sein. Interessant aber ist die Gruppe r., auf welche diese mittlere fehlende Figur zuschreitet. Auf einem hohen Throne mit einem Schemel, neben dem r. und l. eine in den oberen Theilen sehr verstümmelte langbekleidete Figur, anscheinend eine Dienerin, kniet (die l. mit einer von Früchten gefüllten Schaale in der Linken): — sitzt eine am Kopfe und am r. Arm verstümmelte, langbekleidete weibliche Figur in schöner Gewandung und mit entblösster l. Brust und Schulter. Doch sitzt sie eigentlich nicht mehr, sondern ist schon im Begriff, vom Throne aufzuspringen und dem von der Mitte her auf sie zuschreitenden weggebrochenen Manne anscheinend entgegen zu kommen. Zwischen beiden sieht man im Hintergrunde einen sehr verstümmelten geflügelten weiblichen Dämon von r. her der weggebrochenen Figur entgegen in die Scene hereinschweben, welcher mit beiden Händen den Stumpf einer Fackel hält. Hinter der thronenden Frau endlich, ganz am Ende der r. R., kommt in Vorderansicht ein ziegenohriger, mit der Nebris versehener jugendlicher Kentaur eilig heran, dessen eigentlicher Pferdeleib auf der Nebenseite dargestellt ist und welcher vor sich in seinen beiden Armen eine dem Beschauer den blossen Rücken zukehrende und nur um die Füsse bekleidete schöne Frauengestalt trägt, die er geraubt zu haben scheint, und um derentwillen er sich nach seinen im Relief nicht mehr enthaltenen Verfolgern umsieht. Seine Füsse sind unten weggebrochen, doch sieht man noch den einen Huf am Boden. Noch ist zu bemerken, dass hinten auf seinem Rücken ein nackter Reiter, wohl ein Satyr, sass, von welchem aber nur noch die Beine und der Unterkörper vorhanden sind. Die ganze Composition ist ungemein lebendig. Am Fuss der Aschenkiste endlich ist friesartig ein Wagenrennen dargestellt, welches die ganze Länge einnimmt. In der Mitte steht eine pyramidenartige Meta, und von jeder Seite kommen drei Gespanne hinter einander herangefahren, deren Lenker zum Theil schon zur Erde gestürzt sind.

Nr. 4 (Cetona bei Chiusi: Terrosi; Ann. d. Inst. 1842, tav. d'agg. D; Micali, Mon. in. 49, 2). Die Zugehörigkeit dieser Darstellung zur Fabel der Kirke ist von Jahn und in Folge dessen auch von Overbeck l. c. in Zweifel gezogen worden. In der Mitte der Bildfläche steht weit ausschreitend in Vorderansicht ein mit Pilos, Panzer und Schild versehener bärtiger Mann, als wolle er mit der r. unbewehrten Hand zu einem heftigen Schlage ausholen, welcher gegen einen hinter seinem l. Beine auf das l. Knie niedergesunkenen, ganz ebenso, jedoch ohne Schild gerüsteten Mann gerichtet scheint, dessen Kopf mehr dem Haupte eines Charon als dem eines Menschen ähnlich sieht und der sich mit der l. Hand auf einen Helm stützt. Aber in seiner Bewegung wird er gehindert; denn jederseits, l. im Vordergrunde und r. hinter dem niedergesunkenen Manne mit dem Fratzengesicht im Hintergrunde dringen zwei nackte männliche Gestalten

auf ihn ein: die l. mit einem Widderkopfe, indem sie mit beiden Fäusten seinen r. Oberarm packt, die r. mit einem Schweinskopfe (wie es scheint), indem sie mit beiden Händen den Schild packt und so den Mann in der Mitte zurückhält. R. und l. am Ende jeder R. sieht man einen weiblichen ungeflügelten Dämon, wie Jahn l. c. mit Recht bemerkt. Beide sind in Vorderansicht und ziemlich symmetrisch einander gegenüber gestellt. Der Dämon am Ende der l. R. trägt auffallender Weise ein langes bis auf die Füsse reichendes Gewand, hält in der r. Hand ein Schwert und streckt den l. von einer Schlange umwundenen Arm gegen den Widderkopf hin nach der Mitte zu. Der Dämon am Ende der r. R. aber ist auf die gewöhnliche Art nur kurz bekleidet und hält in der l. Hand eine um den l. Arm sich windende Schlange so, dass der Kopf, ähnlich wie in der r. Hand des Dämons der andern Seite, noch aus der Hand hervorschaut.

Dass wir nicht bloss auf Nr. 2, wie längst angenommen, sondern auch auf Nr. 1, wo obendrein die Figur des Odysseus ganz zweifellos ist, an eine Vorstellung aus dem Mythus der Kirke zu denken haben, dürfte die Vergleichung mit den übrigen Denkmälern [1]) und besonders mit jenem an die tabula Iliaca erinnernden und durch Inschriften beglaubigten Relieffragment [2]) auf's Unzweifelhafteste darthun. Aber auch Nr. 3, wo offenbar eine durch eine Frau bewirkte Verwandlung von Menschen in Thiere vor sich gegangen ist, und wo ausserdem mehrere Umstände, wie wir nachher sehen werden, sehr wohl mit der Homerischen Erzählung übereinstimmen, wüsste ich ebendeswegen in der That nicht aus irgend einem Grunde auszuschliessen. Und was Nr. 4 betrifft, so ist in der mittleren Figur der Odysseustypus so entschieden ausgeprägt, dass ich trotz aller Abweichung des Momentes der Handlung von der Homerischen Erzählung nicht umhin kann, die von Jahn und Overbeck geäusserten Zweifel für ungegründet zu halten, zumal dieser Sagenstoff schon bei den Griechen in die Hände der Komiker gerieth, und diese ihm recht wohl die verschiedensten Versionen geben konnten. [3]) Von einiger Schwierigkeit aber ist allerdings die Bestimmung des jedesmal dargestellten Momentes.

Auf Nr. 1 sehen wir drei verwandelte Gefährten des Odysseus, deren durch den Zaubertrank bewirkte Metamorphose durch das in ihren Händen befindliche Trinkgefäss angedeutet ist. Die Art aber, wie sie dargestellt sind, soll uns ihr viehisches Wesen veranschaulichen, denn, wie Hermes Od. X, 282 zum Odysseus sagt:

ἕταροι δέ τοι οἵδ' ἐνὶ Κίρκης
ἔρχαται, ὥς τε σύες, πυκινοὺς κευθμῶνας ἔχοντες.

Dass sie aber gegen die Homerische Erzählung nicht alle als vollkommne Schweine oder wenigstens mit einem Schweinskopfe dargestellt sind, davon wird das erstere darin begründet sein, dass die bildende Kunst

---

[1]) Jahn l. c. p. 401 und Arch. Zeit. 1865, p. 17 ff. Welcker, A. D. V, p. 235. — [2]) Overbeck, Heroengall. Taf. 32, 3. — [3]) Meineke, Com. gr. fr. I, 407; III, 443 (Anaxilas); I, 352; III, 329 (Ephippos).

Verwandlungen überhaupt durch einfache Anfügung eines Thierkopfes zur Anschauung zu bringen liebte; das andere aber mag — varietas delectat — recht wohl eine willkürliche Abänderung des Künstlers sein, und man vergleiche in dieser Beziehung besonders jene auf der vorigen Seite citirte, sonst ganz mit den Homerischen Umständen übereinstimmende Tafel, so wie einige andere bereits von Jahn (Arch. Zeit. 1865, S. 19) unter diesem Gesichtspunkte zusammengestellte Monumente. Uebrigens finden sich auch bei Homer Od. X, 212 Wölfe und Löwen in der Nähe der Kirke, und was die diesen Mythus behandelnden Komiker betrifft, so lässt sich annehmen, dass sie durch eine möglichst reiche Abwechselung in der Verwandlung die grösste Ergötzlichkeit hervorzubringen suchten. Dio Chrysostomus erzählt VIII, 21, p. 155 (Emperius), dass Kirke die Gefährten des Odysseus in Schweine, Wölfe und andere Thiere verwandelt habe, und ähnlich XXXIII, 58, p. 470. Dass es aber die verschiedensten Versionen geben musste, beweisen schon die beiden Notizen bei Tzetzes ad Lyc. 805, nach welcher Kirke den Odysseus zuerst tödtete und dann wieder zum Leben erweckte, und bei dem Fälscher Ptolemaeus Hephaestion (p. 249), wo es heisst, dass Odysseus selber in ein Pferd verwandelt worden sei. [1] Odysseus steht nun auf Nr. 1 in einer solchen Stellung, als ob er wie bei Homer durch das von Hermes geschenkte Kraut μῶλυ geschützt, die Lösung seiner Genossen mit dem Schwerte von der Kirke erzwingen wolle. Aber wo ist Kirke? Haben wir in der dem Odysseus gegenüberstehenden Figur eine andere Version des Mythus zu erkennen, wo der Laertiade es Zwecks Befreiung seiner Gefährten zugleich mit einem Manne zu thun hatte? Und wer ist dieser Mann? Oder dürfen wir in der Figur, welche dem Odysseus entgegenkommt, eine missverstandene, also in einem dieser Composition zu Grunde liegenden besseren Original wirklich eine Frau vermuthen? Die beiden ersten Fragen lassen sich bei der Dürftigkeit der Quellen nicht lösen; die dritte aber möchte ich fast mit Ja beantworten, da wir es gewohnt sind, bei den etruskischen Bildnern das Unglaublichste von Verständnisslosigkeit häufig genug anzutreffen, und obendrein Kirke keinenfalls bei der Darstellung dieser Scene fehlen durfte. Die am Ende der r. R. stehende weibliche Figur ist weder eine Dienerin der Kirke, wie deren besonders vier bei Homer genannt werden, noch viel weniger die Kirke selber, sondern einer jener beliebten weiblichen Dämonen.

Auch auf Nr. 2 muss, wie schon Jahn bemerkt, manches zweifelhaft bleiben. Dass hier der von Overbeck so bestimmte Moment der Verwandlung nicht gemeint sein kann, ergiebt sich schon daraus, dass nicht eine weibliche Figur, Kirke, wie Overbeck sagt, am Ende der l. R. die Schaale hält, sondern ein Mann. Wen dieser aber vorstellen soll, ist nicht zu sagen. Uhden, der ihn ebenfalls nicht richtig beschrieb, nennt ihn Odysseus. Aber abgesehen davon, dass er als solcher nicht charakterisirt ist: wie sollte sich diese Situation wohl erklären lassen? Nach den erhaltenen Quellen gewiss nicht. Es könnte höchstens ein Diener sein, dessen sich

[1]) Fuchs de varietate fab. troic. p. 179.

ja die Erklärer von Monumenten als des nächsten Verlegenheitsabhelfers zu bedienen pflegen. Wie mir scheint, lag dem Bildner vor allem daran, die verwandelten Gefährten des Laertiaden in allen durch ihre komische Lage hervorgebrachten Affects-Nüancirungen mit möglichst vielem Humor vorzuführen. Der Widderkopf lässt sich von neuem einschenken, es kann ihm nun ja doch einmal nicht mehr helfen, der Stier tobt seine Wuth am Baume aus, das Ross aber sucht mit dem höchsten Anstande seinen Trost in der unergründlichen Tiefe philosophischer Speculation. Dass aber diese Composition im Originale hiemit noch nicht abgeschlossen war, beweist die Dienerin am Ende der r. R., welche ein Spanferkelchen fortträgt, um es muthmasslich in der Küche der Frau Kirke zum Mahle zu bereiten. In dieser ganzen Darstellung liegt soviel Humor, dass ich auf den Einfluss eines guten Komikers schliessen möchte, aber es ist zu bedauern, dass uns die Quelle verloren gegangen.

Auf Nr. 3 nehme ich zwei Momente an, wie dies auf etruskischen Aschenkisten, wenn auch selten (cf. Cap. XV, Nr. 10 und 11; Cap. XVII, Nr. 2) immerhin vorkommen kann. Die Stellungen des weggebrochenen Mannes in der Mitte und der schönen Frau auf der l. R. beweisen deutlich, dass hier zwei getrennte Gruppen und Scenen gegeben sein sollen. Die schöne Frau, in welcher eine ähnliche Hoheit wie in der thronenden Frau auf der r. R. ausgedrückt ist, kann keine Dienerin sein, es ist die Kirke selber, und zwar in dem Momente, in welchem sie die Verwandlung bewirkt, die durch die bildende Kunst sehr passend durch die Thierköpfe und Trinkgefässe angedeutet worden. Die grössere Gruppe r. aber stellt einen späteren Moment in der Entwicklung des Mythus vor. Kirke, die Beherrscherin der Insel Aea erhebt sich von ihrem Throne, welcher ganz nach der Homerischen Schilderung gemacht ist, v. 314:

ἐπὶ θρόνου ἀργυροήλου
καλοῦ, δαιδαλέου· ὑπὸ δὲ θρῆνυς ποσὶν ἦεν.

Aber in ihrer Bewegung liegt etwas Aengstliches, Erschrecktes. Bei der Verstümmelung der Gruppe erlaube ich mir daher folgende Vermuthung: Die weggebrochene Figur in der Mitte ist Odysseus, welcher, nachdem der ihm dargebotene Zaubertrank seine Wirkung verfehlte, bei den höhnischen Worten der Kirke, Od. X, 320 ff., das Schwert zieht, um auf die Zauberin einzudringen. Erschreckt springt Kirke von ihrem Sitze auf und fleht ihn um Schonung an. Wie sind aber die knieenden Dienerinnen zu denken? Deuten sie bloss die Hoheit der Kirke an, oder stehen sie ebenfalls zu dem Vorgange in Beziehung? Ich möchte das letztere glauben. Sie theilen den Schrecken ihrer Herrin und sind vor Angst in die Kniee gesunken, wie denn auch die eine den Fuss des Thrones umklammert; und wäre das Gefäss in der Hand der andern nicht mit einer consistenten Masse gefüllt, so möchte ich annehmen, dass sie zuerst von der Kirke den Befehl erhalten habe, die Schaale dem Odysseus zum Trunke zu überreichen, dann aber entsetzt zurückgeflohen und in die Kniee gesunken sei. Uebrigens hindert die Verstümmelung des Monumentes, auf die eben ausgesprochene Vermuthung ein Gewicht zu legen. Was das

sonst in der bildenden Kunst öfter vorkommende Motiv des eine Frau raubenden Kentauren am Ende der r. R. anlangt, so gehört dasselbe gewiss nicht mit in die Scene, sondern hatte wohl viel eher den Zweck, nur zur Verzierung zu dienen, und vielleicht fand sich symmetrisch gegenüber auf der l. R. dieselbe Gruppe.

Das Relief Nr. 4 stellt uns einen Ringkampf zwischen dem Odysseus und seinen eignen Gefährten vor. Ich glaube aber nicht, dass diese einfache Darstellung uns schon nöthigt, mit Jahn p. 409 eine verlorene „eigenthümlich etruskische“ Sage anzunehmen, sondern meine, dass es sehr nahe liegt, an eine vielleicht durch irgend welche Komödie geschaffene Version zu denken, nach welcher Odysseus, als er auf dem Hofe der Kirke erschien, von seinen eignen Gefährten als derjenige angegriffen und bestürmt wurde, welcher ihr Unglück verschuldet habe, und erst dann sich von ihnen befreien konnte, als er ihnen die von Hermes gewährte Erlösung verhiess. Oder aber sollte der Moment auch auf eine andere Art gefasst werden können? Brunn schlägt folgende Deutung vor: Odysseus kommt auf den Hof der Kirke. Da erkennen ihn seine verwandelten Gefährten und überschütten ihn in ihrer Freude des Wiedersehens mit den ungestümsten Liebkosungen. Dem Odysseus aber graut vor dieser Begrüssung, und er sucht sie deshalb abzuwehren. Diese Deutung sagt weit mehr zu als die vorige, aber mit völliger Sicherheit lässt sie sich nicht aussprechen. Die beiden weiblichen Dämonen endlich sind hier ebenso wie der in Nr. 3 von keiner weiteren Bedeutung für den eigentlichen Moment der Handlung.

CAPITEL XX.

Das Sirenenabenteuer.

Von fünfzehn Volterraner Aschenkisten, welche das Sirenenabenteuer darstellen, sind wegen der grossen, den Mythus in keiner Weise verändernden Einfachheit des Gegenstandes nur acht in den Atlas aufgenommen. Die Zahl der Sirenen ist auf allen Aschenkisten die gleiche, es sind stets drei, und zwar langbekleidete gegürtete Frauengestalten mit einem Schleier am Hinterhaupte und einem Mantel, welcher vorn über die Kniee geschlagen ist. Auch ihre musikalischen Instrumente sind immer dieselben, die eine bläst die Doppelflöte, die andere die Syrinx, die dritte spielt die Leier. Doch ist die Anordnung oder Vertheilung dieser Instrumente verschieden, bald ist es die erste, bald die zweite, bald die dritte, welche das eine oder andere dieser drei Instrumente spielt. Auf allen Aschenkisten, Nr. 7 ausgenommen, nehmen sie die ein wenig kleinere

l. Hälfte des Reliefs ein, und zwar sitzen sie alle drei in Vorderansicht und in einer Reihe auf einem Felsen beisammen. Das am Vordertheil meist mit einem Widderkopfe und einem Sporn (ἔμβολον) und am Bord meist mit Ruderschilden versehene zierliche Schiff des Odysseus und seiner Gefährten befindet sich, nur Nr. 7 ausgenommen, stets auf der grösseren r. R. Es zählt bald vier, bald fünf Personen, darunter bald an dem einen, bald an dem andern Ende einen Steuermann, je nachdem es nach l. oder nach r. gerudert wird. Auf jedem Schiffe sehen wir den bärtigen Odysseus nackt, nur mit einer über den Rücken fallenden Chlamys und mit seinem Pilos versehen, an dem ein breites Segel tragenden Maste mit den Händen hinter dem Rücken festgebunden, stehend, den Blick auf die Sirenen geheftet und ungeduldig, als ob er seiner Fesseln ledig sein möchte. Seine Gefährten sind stets ganz bekleidet und sitzen theils auf den Ruderbänken, theils stehen sie ihm zur Seite. Die Zahl der Ruder ist verschieden; ohne das Steuerruder sind es bald drei, bald vier, bald fünf, welche aus den Oeffnungen der Breitseite des Schiffes hervorsehen und bald mehr, bald weniger lebhaft in Bewegung gesetzt sind. Nach Angabe dieser allgemeinen Merkmale werden wir nun im Folgenden nur einige geringfügige Abweichungen bei den einzelnen Nummern notiren.

Nr. 1 (Volterra: Museum im Fenster des zweiten Zimmers). Die dem Schiff zunächst befindliche Sirene ist von ihrem Sitze aufgestanden. Dem Schiffe gegenüberstehend bläst sie mit aller Macht in die Doppelflöte hinein. L. fehlt nach oben hin ein ziemliches Reliefstück. Odysseus mit drei Gefährten. Die drei Sirenen folgen bis Nr. 3 so auf einander: links am Ende die mit der Leier, in der Mitte die mit der Syrinx, dem Schiffe zunächst die mit der Doppelflöte. Das Schiff fährt nach r.

Nr. 2 (ebendas. 281). Odysseus mit 4 Gefährten.

Nr. 2 A (Inghirami: Gal. om. III, 97; Storia di Toscana, Atlante 44, 1; Overbeck 32, 14. Von Brunn nicht gesehen). Von Nr. 2 kaum abweichend, aber besser erhalten. Der eine Gefährte l. von Odysseus bindet ihn fester. Odysseus sehr lebhaft.

Nr. 2 B (Volterra: Museum Nr. 415). Dieselbe Composition wie Nr. 2; aber ausser dem Steuer keine Ruder.

Nr. 2 C (ebendas. 278; Gori, Mus. etr. I, 141, 1). Dieselbe Darstellung wie vorhin, aber das Schiff wird nicht wie in den vorigen Darstellungen nach r., sondern nach l. gerudert.

Nr. 2 D (ebendas. 282). Ein Bruchstück, welches die drei Sirenen, aber ganz so wie in den vorigen Nummern enthält.

Nr. 3 (ebendas. 283). Ein ziemlich gut erhaltenes Relief. Odysseus mit drei Gefährten; das Schiff fährt nach r.

Nr. 3 A (Mannheim: Museum). Dieselbe Composition wie Nr. 3.

Nr. 4 (Florenz: Uffizj Nr. 77). Die beiden Sirenen am Ende der l. R. haben ihre Plätze vertauscht, die mit der Syrinx sitzt ganz am Ende, die mit der Leier in der Mitte. Odysseus mit drei Gefährten.

Nr. 5 (ebendas. 78). Ein sehr verstümmeltes Relief. Die Sirene mit der Syrinx sitzt am Ende der l. R., die mit der Doppelflöte in der Mitte,

und die mit der Leier dem Schiffe zunächst. Das Schiff segelt nach l. Man sieht nur noch den Torso des Odysseus und eines Gefährten l. von ihm, sowie die Hand des Steuermanns.

Nr. 5 A (London: British Museum). Die Sirenen so wie in Nr. 2 bis 3 A. Das Schiff wie in Nr. 5. Odysseus mit drei Gefährten. Der l. bindet ihn fest.

Nr. 5 B (Volterra: Museum, im Fenster des zweiten Zimmers). Der grösste Theil des Schiffes ist weggebrochen.

Nr. 6 (ebendas. 279). Die Sirene mit der Doppelflöte am Ende der l. R., die mit der Syrinx in der Mitte, die mit der Leier dem Schiffe zunächst. Odysseus mit drei Gefährten. An dem Schiff, welches wieder nach r. gerudert wird, fehlen die Ruderschilde.

Nr. 7 (ebendas. 280; Inghirami, Gal. om. III, 101; R. Rochette, Mon. in. 61, 1). Die Sirenen sitzen hier auf einem isolirten Felsen in derselben Reihe wie auf Nr. 2—3 A, aber nicht am Ende der l. R., sondern fast in der Mitte und mehr nach r. in der Bildfläche so, dass sie dem Schiffe den Rücken zuwenden, und nur die dem Odysseus zunächst sitzende den Kopf nach ihm umwendet. Von dem Schiffe kommt das eine grössere Ende l., das kleinere Ende aber r. von ihrer Gruppe zum Vorschein. Das Schiff fährt nach r. Auf der l. R. Odysseus mit drei Gefährten, wovon der eine ihn festbindet, auf der r. R. ein vierter Gefährte im Schiff, welcher zum Zeichen des Erstaunens die r. Hand in die Höhe hebt. Die Ruderschilde befinden sich hier nicht auf dem Rande des Schiffes, sondern sind an der äusseren Schiffswand über den Rudern angebracht.

Nr. 8 (ebendas., im Fenster des zweiten Zimmers). Ein sehr verstümmeltes Relief, aus welchem in der Mitte nach oben hin der grössere Theil herausgebrochen ist. Die Sirenen sind bis auf die letzte am Ende der l. R., welche die Syrinx bläst, weggebrochen, von der mittleren sieht man noch einen Theil ihres unteren Gewandes. Interessant aber ist dies Relief zunächst dadurch, dass der Bildner versucht hat, die Wellen des Meeres im Stein wiederzugeben: es sind kleine an einander gelegte schneckenförmige Windungen, welche unter dem Schiffe r. flach am Boden liegen, vor dem Felsen aber mit ihren Köpfchen nach oben gestellt sind, um die Brandung zu veranschaulichen. Und in diesem Strudel sieht man das Aplustre eines Schiffes, um anzuzeigen, dass an der Klippe ein Fahrzeug bereits gestrandet ist. In dem nach r. fahrenden Schiffe, welches mit einem grossen dreizinkigen Sporn versehen ist, sieht man nur noch den am Maste festgebundenen Odysseus und einen Gefährten r. von ihm. Die auf der l. Seite des Mastes sitzenden Genossen sind alle weggebrochen. Höchst eigenthümlich sind endlich die Ruderschilde. Sie haben alle die Form eines länglichen Ovals, liegen mit der Langseite auf dem Bord des Schiffes und sind so hinter einander geschoben, dass der eine immer zur Hälfte den andern deckt. Es sind ihrer noch fünf vorhanden.

Die Darstellungen sind so einfach, dass mit der Homerischen Erzählung, Od. XII, 154—200, alles erklärt ist. Odysseus hatte, dem Rathe der Kirke folgend, seinen Genossen die Ohren verstopft, sich selbst aber,

um den Zaubergesang ohne Gefahr zu hören, an den Mast binden lassen und den Befehl gegeben, für den Fall, dass er verlange losgebunden zu werden, ihn nur um so fester zu binden. Letzteres geschah, und dies ist nun auf mehreren Aschenkisten, Nr. 2 A, 3, 4, 5 A und 7 sehr gut veranschaulicht. Und wie die eine Sirene sich an das Schiff wendet und den Odysseus zu verlocken sucht, das zeigt uns besonders Nr. 1 sehr gut. Bei Homer aber werden v. 167 zwei, nicht drei Sirenen erwähnt. In den späteren Sagen sind es meist drei. [1]) Diese Zahl findet sich auch auf einem schönen Vasenbilde des entwickelteren Styls. [2]) Nicht uninteressant ist eine Stelle des Servius ad Aen. V, 864, denn da heisst es u. a. von den Sirenen: Harum una voce, altera tibiis, alia lyra canebat.

CAPITEL XXI.

Odysseus und die Freier.

Ausser dem Berichte des Pausanias IX, 4, 2 [3]) von einem Gemälde des Polygnot, welches den Tod der Freier darstellte, kennen wir bis jetzt nur etruskische Aschenkisten, auf welchen Odysseus und die Freier mit völliger Sicherheit nachzuweisen sind. [4]) Es sind ihrer acht, die wir zu betrachten haben, sechs aus Volterra, die beiden letzten aus Chiusi.

Nr. 1 (Volterra: tomba Inghirami). Ein in seinen oberen Theilen gar sehr verstümmeltes Relief. Am Ende der l. R. steht ein etwas gekrümmter, bärtiger Mann, nackt und nur mit einem über den Rücken fallenden Mantel sowie mit einer verstümmelten Kopfbedeckung versehen. Er hält einen Stab vor sich und schaut mit einem forschenden Auge nach der Mitte. Ihm folgt nach r. ein langbekleideter, am Kopf und an den Armen verstümmelter Mann, welcher einen Chiton und einen um die Kniee geschlagenen Mantel trägt und ruhig dasteht. Dann kommt in der Mitte der Bildfläche eine mit einer Decke behängte Kline, auf welcher man die Reste von drei zur Schmauserei gelagerten Figuren sieht, von welchen die r. und l. am Ende liegende eine Trinkschaale in der Rechten hält. Vor ihnen steht ein dreibeiniger Tisch mit drei verschiedenen Ess- und Trink-

---

[1]) Preller, Gr. Myth. I, 383. — [2]) Overbeck, Heroengall. Taf. 32, 8. Welcker, A. D. V, p. 236. Müller, Handb. §. 393, 4. — [3]) Welcker, A. D. V, 229. — [4]) Die von Overbeck, Heroengall. 810, mit aufgenommenen Steine sind alle mit Entschiedenheit abzuweisen, denn wenn auch einige den Odysseus mit dem Bogen oder Schwerte zeigen, so ist man in der That nicht berechtigt, aus dieser einen Figur den Schluss zu ziehen, der Künstler habe an den Tod der Freier gedacht.

gefässen und l. vom Tische ein kleiner nackter Knabe, welcher als Aufwärter dient. Weiter nach r. folgt eine Gruppe von drei Figuren. Voran schreitet eine langbekleidete männliche Figur, wie die ähnliche Composition in Nr. 2 beweist, welche auf ihrer Linken eine viereckige Spiegelkapsel trägt, welche sie mit der Rechten geöffnet hat. Sie steht in Vorderansicht und hält diesen Gegenstand einer neben ihr weiter r. stehenden Frau hin, welche, in ganz langer Gewandung und mit einem um die Kniee geschlagenen Mantel versehen, eben herangekommen ist, mit ihrem Oberleibe aber etwas zurückweicht. Hinter ihr am Ende der r. R. steht eine langbekleidete Gestalt, welche sie von hinten unterstützt und ihr Diener zu sein scheint.

Nr. 2 (Leyden: Museum; Janssen XX, 35; Inghirami, Gal. om. III, 113; Storia di Toscana, Atlante 8; Mon. etr. VI, t. F). Eine der vorigen in ihren Grundzügen sehr ähnliche, aber in der Ausführung vielfach modificirte, weit besser erhaltene Composition. Die Aufmerksamkeit aller Figuren ist auf einen Vorgang am Ende der r. R. gerichtet. Hier sitzt, ziemlich in Vorderansicht, doch etwas mehr nach l. gewendet, eine langbekleidete, mit Diadem, Schleier und Mantel versehene Königin auf einem Throne mit einem Fussschemel. Vor ihr nach l. steht ganz wie in Nr. 1 ein Mann, welcher ihr ein geöffnetes Schmuckkästchen anbietet; sie aber legt die r. Hand auf den Deckel, wie um das Kästchen zu schliessen und es zurückzuweisen, während sie in der Linken einen blattförmigen Fächer hält. Hinter ihr am Ende der r. R. steht eine langbekleidete, am Kopf verstümmelte Dienerin. Diesem Vorgange nun folgen mit ihren Augen zunächst vier auf einer mit einer Decke behangenen Kline liegende männliche Zecher, welche bekleidet sind, und von denen der am l. Ende ein Trinkgefäss zum Munde führt, der dann folgende, dessen Brust entblösst ist, in der Linken eine Patera hält, der dritte ein mit dem Vordertheil eines Pferdes geschmücktes Trinkhorn in seiner Rechten erhebt und der vierte endlich ebenso wie der erste ein Trinkgefäss vor sich mit seiner Rechten hält. Auch hier befindet sich ganz so wie in Nr. 1 ein dreibeiniger Tisch mit drei Gefässen und einem l. davon stehenden Knaben vor der Kline. Der Knabe hält in seiner Rechten einen Schöpflöffel oder ein zum Durchgiessen des Weines dienendes Sieb. Ebenso aufmerksam aber wie die Zecher ist ein von ihnen nicht beachteter bärtiger Mann, welcher am Ende der l. R. im Vordergrunde auf einem Steine sitzt, nur mit einem über der r. Schulter nach Art der Chlamys befestigten Thierfelle bekleidet ist, dessen Kopf eben auf dieser r. Schulter liegt. Er hält einen Stab mit beiden Händen neben sich und sieht mit forschendem Blicke auf die thronende Frau am andern Ende. Neben ihm, d. h. zwischen ihm und der Kline, steht in Vorderansicht ein geflügelter weiblicher Dämon, welcher den r. Arm auf seine Schultern gelegt, die Linke über die Stirn erhoben hat und ebenfalls nach dem Vorgange auf der r. R. sieht.

Nr. 3 (Volterra: Museum Nr. 198; Inghirami, Gal. om. III, 123; Overbeck 33, 17). Ein Bruchstück und zwar die l. Hälfte des Reliefs. Drei männliche Figuren liegen auf einer Kline; vor ihnen wie in Nr. 1 und 2 ein Knabe, welcher hier aber bekleidet ist, an einem Tische, wovon

wenig mehr übrig. L. am Ende aber steht in einem kurzen gegürteten Chiton, welcher die r. Schulter frei lässt, der durch seinen Pilos gekennzeichnete Odysseus und schiesst eben einen Pfeil auf die Zecher ab, welche alle auf ihn schauen und von denen der am l. Ende der Kline liegende entsetzt die r. Hand in die Höhe hebt, der mittlere fast weiblich verschleiert ist, der dritte eine halbgeöffnete Schriftrolle in der Rechten hält. Auf dem Rücken des Odysseus sind Spuren des Köchers erkennbar.

Nr. 4 (ebendas. 190; Gori, Mus. etr. III, 22; Inghirami l. l. 124; Overbeck 33, 20). Eine Aschenkiste, von welcher l. ein ziemliches Stück abgebrochen ist. Man sieht l. noch einen von zwei Händen gespannten Bogen mit einem Pfeile, welcher eben die Sehne verlassen soll. Entsetzt schauen drei auf einer Kline liegende Zecher hierauf, von denen der dem Bogen zunächst befindliche ein grosses zu einer Art Schild in der Eile zusammengerolltes Gewandstück oder Kissen vor sich hält, um sich damit zu schützen, der zweite von einem Pfeile ins Hinterhaupt getroffen ist, welchen er mit der Rechten herauszieht, und der dritte erschreckt die r. Hand in die Höhe hebt. Vor ihnen steht wie in den vorigen Nummern ein dreibeiniger Tisch mit drei Trinkschaalen und auf jeder Seite desselben ein kleiner nackter Knabe. Am Ende der r. R. endlich sieht man eine auf zwei Säulen ruhende und mit einem tempelartigen Giebel versehene Aedicula auf hoher Basis und innerhalb dieser Säulen eine lang bekleidete weibliche Götterstatue, zu welcher eine zwischen der Aedicula und der Kline befindliche langbekleidete Frau ihre Zuflucht genommen hat, indem sie sich erschreckt nach dem gespannten Bogen umschaut.

Nr. 5 (ebendas. 428). Eine sehr lebhaft bewegte Composition. Der durch seinen Pilos charakterisirte bärtige Odysseus auf der l. R. steht nicht ganz am Ende, sondern ist mehr in die Mitte gerückt. Beinahe nackt steht er da; nur mit einer über die l. Schulter in den Rücken fallenden Chlamys versehen, beugt er den Oberkörper etwas zurück und schiesst so mit aller Gewalt einen Pfeil auf die vor ihm befindlichen Zecher oder Freier, unter denen bereits Tod und Verderben herrscht. Es sind ihrer vier, welche auf eine so unangenehme Weise bei ihrer Schmauserei überrascht werden. Der, welcher sich dem Odysseus zunächst befindet, kniet in Vorderansicht auf der Kline, ist kaum bekleidet, hebt die r. Hand in die Höhe und neigt mit einem nicht verkennbaren Ausdrucke des Schmerzes sein Haupt, als ob er den Tod bereits in sich fühle. Der zweite kniet ebenfalls auf der Kline, ist bekleidet und zieht mit der r. Hand einen Pfeil aus seinem r. Auge. Der dritte ist ganz nackt, kniet ebenso auf der Kline, kehrt aber dem Beschauer den Rücken zu, zieht mit der Linken einen Pfeil aus dem Rücken und hebt, sich nach Odysseus umsehend, mit der r. Hand eine Schaale in die Höhe, als ob er ihn damit werfen wolle. Der vierte endlich, welcher bekleidet ist, ist von hinten her mit seinem Bauche über die Kline gefallen, lässt den Kopf vorne herniederhängen und scheint bereits getödtet zu sein. Vor der Kline steht wie in Nr. 1—4 ein dreibeiniger Tisch mit drei Gefässen und r. daneben eine sehr grosse

Kanne. Der Knabe aber, welchen wir sonst neben dem Tisch sahen, ist aufs l. Knie vor dem Odysseus niedergestürzt und umfasst das l. Knie desselben. Am Ende der l. R. endlich, hinter dem Odysseus, sind zwei langbekleidete Frauengestalten sichtbar, welche sich nach der Mitte umsehen, erschreckt fortzukommen suchen, und von denen die eine mit beiden Händen eine Götterstatue umklammert, welche sich ganz am Ende der l. R. auf einem hohen Postamente befindet. Am entgegengesetzten Ende des Reliefs steht ein weiblicher Dämon mit einer Fackel in beiden Händen.

Nr. 6 (Florenz: Uffizj Nr. 64 [221]; Inghirami, Gal. om. I, 91). Ebenfalls eine sehr lebhaft bewegte Composition, von welcher aber r. ein ziemliches Stück weggebrochen ist. Auch hier herrscht die grösste Verwirrung. Vom Ende der l. R. her stürmt ein junger mit Chlamys, Schild, Helm und Schwert versehener Krieger heran, den l. Fuss auf einen Schemel setzend. Er zückt das Schwert gegen einen fast ganz nackten, dem Beschauer den Rücken zukehrenden jungen Mann, welcher mit beiden Händen einen dreifüssigen Candelaber gegen ihn schwingt. Vor letzterem im Vordergrunde, ihn zur Hälfte von unten her verdeckend, sieht man einen ebenfalls nur um die Füsse und den Unterkörper bekleideten jungen Mann, welcher von hinten her mit beiden Armen den sonst vor der Kline stehenden Tisch gepackt hat, um sich daran zu halten, nun aber eben mit ihm umstürzt, so dass der Tisch, von oben her zum Theil durch ihn verdeckt, wie ein Rad am Boden steht. Eine Amphora und die Schaalen, welche darauf standen, sind auf den Boden gerollt. Zum Theil hinter dieser Gruppe, aber von l. nach r. schräge in den Vordergrund gerückt, befindet sich endlich die Kline, von welcher die beiden zuletzt beschriebenen jungen Männer offenbar heruntergesprungen sind. Hinter der Kline steht eine mit einem Schleier versehene langbekleidete Frau, welche auf den Vorgang l. schaut und entsetzt die r. Hand an ihren Kopf erhebt. R. von ihr sieht man noch die r. Hälfte eines auf der Kline in Vorderansicht knieenden, fast ganz nackten und nur mit einem Gewandstück über dem Rücken versehenen Mannes, welcher mehr nach r. gewandt ist und offenbar von dieser Seite einen ähnlichen Angriff erwartet wie die beiden vorher genannten jungen Männer ihn zu bestehen haben. Unter der Decke der Kline kommt ein kleiner nackter Knabe hervorgekrochen, welcher die r. Hand auf eine Fussbank stützt und zugleich den Kopf nach r. umwendet, als ob er von daher dem Verderben entronnen wäre. Es ist dies der kleine Aufwärter, welchen wir in den vorigen Nummern schon kennen gelernt haben.

Nr. 7 (Chiusi: M. Paolozzi; Dempster, Etrur. I, 68, 2; Inghirami, Gal. om. III, 125; Mus. Chius. II, 142; Overbeck 33, 18). Eine von den vorigen verschiedene Composition. Am Ende der l. R. sieht man in lebhafter Bewegung den mit einem kurzen gegürteten Chiton, einer Chlamys und einem Pilos versehenen bärtigen Odysseus nach r. hin den Bogen spannend. Ihn unterstützt ein ganz ebenso gekleideter jüngerer unbärtiger Mann, welcher mit beiden Händen eine kurze Lanze hält und nach r. vordringt. Vor ihm liegen in einer Reihe hinter einander und

den ganzen Vordergrund einnehmend drei nackte unbärtige Männer, welche alle von l. nach r. auf die Kniee niedergestürzt sind: der erste nur mit einer über den Rücken fallenden Chlamys versehen, mit dem Oberkörper nach l. gewendet und mit der r. Hand den Lanzenstoss abwehrend; der zweite mehr im Profil, ganz nackt, den Rücken nach l. gewandt und in seiner Linken einen grossen runden Schild haltend, oder sollte dies kein Schild, sondern ebenso wie in Nr. 6 ein umgestürzter Tisch sein? Doch ist zu bemerken, dass im Uebrigen nichts von einer Schmauserei in diesem Bildwerke angedeutet ist. Der dritte endlich ähnlich gewendet wie der erste, mit einer zurückgeschlagenen Chlamys versehen und die r. Hand erschreckt in die Höhe hebend. Hinter diesen dreien sieht man im Hintergrunde vier Gestalten: dem jungen Manne mit der Lanze zunächst einen nur mit der Chlamys versehenen Mann, welcher ersterem, um sich zu schützen, einen undeutlichen Gegenstand entgegenhält, der wie ein Felsblock aussieht, aber wohl ein Kissen vorstellen soll. Ihm folgt ein bekleideter erschreckter Mann, welcher mit der r. Hand einen Gewandzipfel in die Höhe hält. Dann kommt eine bekleidete Frauengestalt, welche mit ihrer Linken eine auf einem Postament stehende Götterstatue umschlingt und wie alle übrigen Figuren des Hintergrundes nach dem Vorgang auf der l. R. schaut. Ganz am Ende endlich sieht man wieder eine verstümmelte männliche halbbekleidete Gestalt, welche dem Beschauer den Rücken kehrt und zu entfliehen sucht.

Nr. 8 (*Cetona bei Chiusi: Terrosi; Ann. dell' Inst. 1842, tav. d'agg. E*; *Micali, Mon. ined. 49, 1*). Eine eigenthümliche Composition. Zwei Bogenschützen stehen sich einander gegenüber, der eine, und zwar der jüngere, welcher unbärtig und mit einem Helm sowie mit einem Schurz versehen ist, am Ende der l., der andere aber, welcher durch seinen Bart und Pilos als Odysseus charakterisirt, ganz nackt und nur mit einem über dem l. Ellenbogen nach seiner r. Seite hin flatternden Gewandstücke versehen ist, am Ende der r. R. Beide halten den Bogen gegeneinander gespannt. Unbekümmert um diese beiden befindet sich in der Mitte ein kosendes Paar. Links steht an einem Sitze, welcher einem Altare ähnlich sieht, ein ganz nackter, mit einem Kranz um das Haupt geschmückter junger Mann, welcher eine vor ihm sitzende, nach Art eines weiblichen Dämons nur mit einem Schurz bekleidete und mit Halsketten versehene Frauengestalt mit seinem r. Arme umschlingt, während diese ihren r. Arm um seine Schultern legt und ihn ansieht. In der Linken hält sie merkwürdigerweise eine Axt auf ihren Schenkel gestützt. Vor diesem Paare am Boden sitzt dem Odysseus zugewendet ein nackter Jüngling, welcher ängstlich mit der Rechten sein Gesicht zudeckt. Im Hintergrunde zwischen dem Paare und dem Odysseus, sitzt eine völlig bekleidete Frau die Hände im Schoosse über einander gelegt und den l. Fuss über den r. geschlagen. Ihr Sitz ist nicht weiter angedeutet.

Die Deutung dieser Monumente unterliegt, von Nr. 8 abgesehen, keinen weiteren Schwierigkeiten. Nach der Homerischen Erzählung erkennen wir auf Nr. 1 in der Bettlergestalt am Ende der l. R. den verkleideten Odysseus, welcher von einem andern Manne in sein Haus geführt

wird. Bei Homer ist es Eumaeus, der alte treue Hirt, welcher seinen Herrn, ohne ihn selber zu kennen, zu den Freiern bringt. Dieser aber dürfte schwerlich gemeint sein, denn jedenfalls ist die Bekleidung unserer Figur nicht die eines Hirten. Ebenso ist es nicht möglich, und kommt es auch nicht darauf an, wie wir die Freier benennen, unter denen bei Homer allerdings einige wie Antinoos, Eurymachos und Amphinomos besonders hervortreten, aber auch dort wie auf unsern Bildwerken so allgemein gehalten sind, dass man sich nicht veranlasst fühlt, sie von einander zu unterscheiden. Der vor ihnen am Tische stehende Knabe ist der *οἰνοχόος*, welcher auch bei Homer, z. B. XVIII, 396 erwähnt wird. Die Aufmerksamkeit der Freier ist vom Mahle weg auf die Penelope gerichtet, welche in Nr. 1 von zwei Dienern, in Nr. 2 von einer Dienerin und einem Diener begleitet, sich wie zu öfteren Malen bei Homer in den Saal der Freier begeben hat. Die Absicht des Bildners ist demnach, uns denjenigen Moment vorzuführen, in welchem Odysseus, von den Freiern sowohl wie von der Penelope nicht gekannt, dieselben mit einander beobachtet. Besonders schön ist die Composition auf dem Relief Nr. 2, wo Penelope als thronende Königin dargestellt und die mit einem Fell bedeckte Bettlergestalt des Odysseus in einer Situation gezeichnet ist, welche den Versen Od. XVII, 334 ff. entspricht. Aber statt des ihn einführenden Mannes steht ein weiblicher Dämon neben dem Odysseus, der in seiner Haltung ganz und gar an die Od. XVII, 360 ff. tröstende und ermunternde Athene erinnert, ohne aber diese letztere zu repräsentiren. Doch läge hier vielleicht ein Fall vor, wo der weibliche Dämon nicht wie sonst dem Menschen feindlich, sondern vielmehr gegen ihn hülfreich gedacht werden müsste.

Einen weiteren Moment der Handlung aber, den der Rache, stellen die folgenden Denkmäler dar. Ganz wieder der alte Odysseus, seiner Lumpen entkleidet (XXII, 1 ff.), steht er da wie ein ächter Held (XVIII, 67 ff.) und sendet die tödtlichen Geschosse unter die schwelgenden Zecher, während ihre Buhlerinnen, die untreuen Mägde entsetzt davon fliehen. Dies sind Darstellungen, welche geradezu als Illustrationen der epischen Scene gefasst werden dürfen. Ob wir aber z. B. auf Nr. 4 und ebenso auf Nr. 5 und 7 die zu einem Götterbilde fliehende Frauengestalt Melantho nennen,[1] die gottloseste unter den Mägden, ist wiederum von keinem Belang. Interessant aber ist auf N. 6 (fälschlicherweise auf die Eroberung Trojas gedeutet)[2], wo zwei der Freier von der Kline heruntergesprungen sind (Od. XXII, 23) und der eine von ihnen einen Candelaber ergriffen hat (XVIII, 307), die Theilnahme eines jungen Mannes an der Ermordung. Ohne Zweifel ist dies Telemach, welcher ja auch bei Homer seinem Vater auf's Wackerste zur Seite steht (XXII, 90 ff.). Im Epos bedient er sich freilich ebenso wie auf Nr. 7, wo er längst richtig gedeutet ist[3], einer Lanze (XXII, 92), hier eines Schwertes, aber dies ist kein wesentlicher

---

[1]) Overbeck, Heroengall. 811. — [2]) Inghirami, Gall. Om. I, p. 169 — [3]) Overbeck, l. c. p. 812, N. 110.

Unterschied. Dass jedoch auf Nr. 6 noch ein zweiter Angreifer, ohne Frage Odysseus mit seinem Bogen, auf dem weggebrochenen Stück der r. R. gedacht werden muss, das beweist ganz deutlich die Haltung des letzten Freiers rechts auf der Kline, sowie der ängstlich sich umblickende kleine *οἰνοχόος* unter dem Tische. Auch hier findet sich hinter der Kline eine erschreckte Frau, welche als Dienerin zu nehmen ist. Zu der Deutung von Nr. 7 ist nichts hinzuzufügen. Eigenthümlich aber ist die zuerst von Braun [1]) hiehergezogene, von Overbeck übersehene und von Welcker [2]) mit Recht wieder hervorgehobene Aschenkiste von Cetona bei Chiusi. Ich stimme Braun zu, wenn er in dem jungen Manne am Ende der l. R. den Telemach erkennt, welcher mit seinem Vater gemeinschaftlich den Bogen auf die Freier richtet, eine Waffe, welche ihm der Dichter allerdings nicht gegeben hat. Aber dies thut, wie auch in Nr. 6, nichts zur Sache. Doch ist es ganz unhomerisch und zeugt es entweder von einer Contamination oder auch von einer so ohne Weiteres nicht zu erklärenden Selbständigkeit des Bildners, wenn er uns den einen Freier in der Umarmung mit einem auch von Braun nicht anders gedeuteten weiblichen Dämon vorführt, obwohl viel eher eine der untreuen Mägde des Odysseus am Platze gewesen wäre. Was die im Hintergrunde ganz ruhig sitzende Frau betrifft, so schwankt Braun, ob er sie Penelope oder Eurykleia nennen soll. Da jedoch keine einzige Quelle die Gegenwart der Penelope oder Eurykleia beim Blutbade berichtet, wohl aber jener so schöne und sinnreiche Zug des Homer überliefert ist, nach welchem die trauernde Penelope vor dem Beginne des furchtbaren Werkes entschlummerte und nicht eher wieder aus dem Schlafe erwachte, als bis auch die sträflichen Dirnen gerichtet waren [3]): — so scheint mir, dass von der Vermuthung einer Penelope wenigstens ganz und gar Umgang genommen werden muss. Was mich betrifft, so möchte ich diese Figur ebenfalls zu den dem Tode verfallenen Mägden des Odysseus rechnen, so auffällig auch die Ruhe ist, mit welcher sie dem Blutbade zuschaut. Das aber lässt sich nicht leugnen, dass die ganze Composition etwas Seltsames hat und man nicht recht weiss, welches, wenn er überhaupt über seinen Gegenstand viel dachte, der Grundgedanke des Bildners bei dieser Composition gewesen sein möge. Wie undurchdringlich aber auch, um mit Welcker zu reden, die etruskischen Ideen vielleicht sind, die sich daran gehängt haben: — die unzweifelhaft gekennzeichnete Situation des Odysseus wird immer ein zwingender Grund sein, diese Scene auf die Ermordung der Freier zu beziehen.

---

[1]) Ann. d. Inst. 1842, p. 48. Tav. d'a. E. Bull. d. Inst. 1843, p. 61. — [2]) A. D. V, 232. — [3]) Welcker, Gr. Trag. I, 238.



